



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

CICLO XXV

L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta.

L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970.

Dottorando:
Roberto Del Grande

Relatore:
Prof. Alessandro Del Puppo

Anno Accademico 2013/2014

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	4
-------------------	---

PARTE I

LEGGERE LE FOTOGRAFIE D'ARTE

CAPITOLO 1 - IL BINOMIO ARTE-FOTOGRAFIA

La fotografia vista dall'arte.....	12
Fotografia e pittura del Novecento.....	13
Esposizioni tra arte e fotografia dagli anni Sessanta a oggi.....	15
<i>Combattimento per un'immagine (1973)</i>	15
<i>Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista (1993)</i>	16
<i>Fotografia e arte in Italia. 1968-1998 (1998)</i>	17
<i>Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta (2006)</i>	19
Fotografia d'arte e fotografia degli artisti.....	20
L'immagine nell'arte. Le gallerie.....	24
L'immagine nell'arte. Riviste e cataloghi.....	27

CAPITOLO 2 - LA FOTOGRAFIA COME FONTE PER LA STORIA DELL'ARTE

Dalla teoretica agli archivi.....	31
Dalla teoria al metodo.....	35
Dal metodo alle fotografie. Una lettura pragmatica.....	40
Fotografia come atto critico.....	43

PARTE II

DALL'AMATORIALISMO AL PROFESSIONISMO SULLE TRACCIE DELLA FOTOGRAFIE D'ARTE

CAPITOLO 3 - FOTOGRAFIA TRA ARTE E DOCUMENTO NEGLI ANNI CINQUANTA

Dalla fotografia amatoriale al professionismo.....	47
Rinascita del circuito amatoriale.....	48
“All artistic creation is absolutely subjective”.....	50
La fotografia a confronto con la quotidianità.....	53
Fotogiornalismo tra le due guerre.....	54
Fotogiornalismo nel Secondo dopoguerra.....	55
Federico Patellani fotoamatore del quotidiano.....	56
La fotografia come arte e come documento	57

La Nuova Fotografia italiana.....	61
Arte e fotografia negli anni Cinquanta: due ambiti distinti.....	63
Il racconto in fotografia.....	65
Verso un nuovo fotoamatorialismo.....	67
CAPITOLO 4 - TRACCE DI FOTOGRAFIE D'ARTE NEGLI ANNI CINQUANTA	
Il circuito amatoriale.....	71
<i>I cataloghi delle mostre</i>	71
<i>Gli annuari</i>	73
<i>I periodici specializzati</i>	74
L'esempio di Tullio Stravisi, fotoamatore di Trieste.....	76
Il fotogiornalismo. L'arte come fenomeno di massa.....	79
Il fotografo professionista specializzato in arte contemporanea.....	80
Verso l'autonomia della fotografia.....	81
CAPITOLO 5 - FOTOGRAFIA D'ARTE NEGLI ANNI SESSANTA	85
Dalla teoria all'editoria.....	85
Fotografia come oggetto teorico.....	85
Aspetti commerciali, accademici e istituzionali della fotografia italiana.....	86
1967. Primi passi verso la fotografia come oggetto teorico.....	89
Cento anni di Fotografia.....	90
Renzo Chini. Il linguaggio fotografico.....	96
Luigi Crocenzi e la cultura della fotografia.....	99
1968. Alcune iniziative per la storia della fotografia.....	100
I libri fotografici in Italia.....	102
I modelli Duncan e Liberman.....	104
I Quaderni di IMAGO	107
Ugo Mulas. New York Arte e persone.....	112
Milano, il "Gruppo 66".....	116

III PARTE

I FOTOGRAFI D'ARTE

CAPITOLO 6 - I FOTOGRAFI D'ARTE	120
I fotografi d'arte in Italia negli anni Sessanta.....	120
Professione fotografo, nella cultura della fotografia.....	122
Paolo Monti per Metro.....	124
Quello che so di Attilio Bacci (e figlio).....	128
Due cataloghi di mostre sui fotografi d'arte.....	131

I fotografi d'arte a Milano.....	135
Giorgio Colombo, professionista dell'arte.....	139
Paolo Mussat Sartor, arte povera da vicino.....	142
Lo sguardo distaccato di Giovanni Ricci.....	146
CAPITOLO 7 - BLOW UP SU ENRICO CATTANEO	
Enrico Cattaneo.....	151
Cattaneo fotografo amatoriale con tendenze professionali.....	152
Cattaneo fotografo di Milano.....	154
L'incontro con i Realisti esistenziali e la fotografia d'arte.....	160
La fotografia artistica di Cattaneo.....	163
Casi di studio dall'archivio di Cattaneo	166
<i>L'inventario.....</i>	166
<i>Gianfranco Ferroni, lo studio in Corso Garibaldi 89, 1959-1962.....</i>	170
<i>Autoritratto di un professionista: da Fontana, con Tosi e Squatriti, settembre 1967.....</i>	173
<i>Preparare le opere: Del Pezzo, Cantù, giugno 1969.....</i>	175
<i>Allestimenti d'artista: Boetti e De Dominicis.....</i>	178
<i>Le vernici: c'erano anche loro.....</i>	182
<i>L'opera in mostra: Serra e altri.....</i>	184
<i>Dentro l'opera, Penone e Colombo.....</i>	185
<i>Documentare uno spazio allestito, Wender e Manzoni.....</i>	187
<i>Fuori dal white cube, Nouveau Réalisme a Milano.....</i>	188
Rapporti privilegiati dagli anni Settanta. L'esempio di Staccioli.....	189
 CONCLUSIONE.....	 191
 BIBLIOGRAFIA.....	 196
 APPARATI	
A - Illustrazioni: parte I, II, III	
B - Trascrizione dell'inventario cartaceo di Enrico Cattaneo dal gennaio 1966 al gennaio 1971	
C - Digitalizzazione dell'inventario dei 35 mm di Enrico Cattaneo dal n. 1007 ai n. 3211	

INTRODUZIONE

L'immagine è qualcosa di molto più semplice e chiaro
di ciò che essa spiega.

Viktor Šklovskij

La fotografia, come le opere d'arte, come qualsiasi prodotto dell'essere umano, è frutto del contesto in cui viene prodotta. Tuttavia, forse più che altri tipi di immagine, essa racchiude in sé una doppia ambiguità: è un'immagine dal contenuto semantico altamente problematico (essa è “intrattabile”, direbbe Roland Barthes); è un'immagine tecnica che maschera la propria tecnicità, è tecnica a-tecnica per parafrasare François Brunet (cfr. Brunet 2000).

Per quanto concerne il contenuto semantico, esso va compreso nell'atto produttivo in senso ampio. L'atto fotografico implica una serie di relazioni articolate: *in primis* con la realtà che l'immagine foto-chimica copia (il referente); poi con la cultura del fotografo; infine con il contesto anch'esso inteso in senso ampio: contesto produttivo dell'immagine, di diffusione all'epoca della sua produzione e di lettura da parte di chi se ne occupa oggi.

All'interno di questa complessa cornice di produzione, diffusione e ricezione, la fotografia opera in una logica di dare-avere, di continuo contatto col contesto e con i suoi prodotti. In tal senso è nella logica dell'analisi storica verificare le aderenze tra le idee che sottendono la creazione degli oggetti/prodotti dell'uomo in un determinato contesto. È ciò che abbiamo tentato di mettere in pratica nella presente ricerca.

Nella prima parte di questa tesi abbiamo definito i termini del rapporto tra arte e fotografia (binomio arte-fotografia) così come strutturato nella letteratura specialistica. Abbiamo constatato come raramente la storia della fotografia ha dato spazio a quegli scatti che hanno fornito all'arte un'immagine permanente di sé. C'è una tendenza a mantenere questo spazio circoscritto all'ambito storico-artistico.

Spostando il punto di vista, cioè a dire focalizzando l'attenzione sulla fotografia di documentazione dell'arte piuttosto che sul binomio arte-fotografia, si incontra un piano di lettura più aperto che porta a valutare gli scambi tra i due strumenti di espressione intesi come parte integrante di un contesto produttivo/creativo comune e assiologicamente orizzontale. Inoltre, questo spostamento, permette di valutare la cornice del lavoro quotidiano dei fotografi, dove gli scambi di informazioni e di idee

producono nuove idee, opere e fotografie.

Uno degli obiettivi della ricerca era di analizzare il contesto produttivo della fotografia di documentazione artistica degli anni Sessanta. Il lavoro di ricerca nasce dalla conoscenza di Enrico Cattaneo per l'organizzazione di una mostra d'arte contemporanea a cui abbiamo collaborato nel 2009, in cui si doveva operare una selezione di fotografie di scultura per accompagnare una mostra di sculture contemporanee. Da qui la frequentazione con Cattaneo e, soprattutto, con il suo archivio, composto da un'enorme mole di immagini prodotte dal fotografo a partire dai primi anni Sessanta.

In quell'occasione, di fronte all'ipotesi di estrarre dall'archivio una quantità di scatti di diverse opere e di diversi artisti, abbiamo deciso di selezionare quattro serie in cui il fotografo sentiva di aver avuto un rapporto privilegiato con le opere o con l'artista. Cercando i canali di diffusione di tali immagini ci siamo resi subito conto che, rispetto alla quantità di scatti operata dal fotografo, solo poche sono state riprodotte in cataloghi o libri di storia dell'arte. Cercando poi una chiave di lettura del modo di operare di Cattaneo abbiamo trovato un solo scritto che tratti del suo lavoro in senso critico.

Allargando il campo di indagine ad altri fotografi la cui vicenda professionale fosse accomunabile a quella di Cattaneo, abbiamo avuto la sensazione che, seppur alcune pubblicazioni abbiano affrontato la questione della fotografia d'arte, non si sia compresa la relazione dei fotografi col contesto artistico, considerandoli tutt'al più come operatori a servizio del sistema dell'arte.

Decidiamo dunque che vale la pena capire il ruolo dei fotografi nell'arte degli anni Sessanta, un periodo che, nella storia della fotografia italiana, è considerato una fase di transizione tra la fotografia amatoriale del decennio precedente e le ricerche "concettuali" dei fotografi degli anni Settanta.

Da subito ci rendiamo conto che Cattaneo rappresenta un esempio pertinente di questa transizione. Aveva iniziato nel circuito amatoriale dopo la metà degli anni Cinquanta, con un certo riscontro in termini di riconoscimenti e premi. Si era dedicato a ciò che al tempo veniva definita "fotografia realista". Era transitato al professionismo a metà degli anni Sessanta, passando per tentativi di diventare *free lance*, fotografo per la pubblicità, per giungere a dedicarsi in modo esclusivo alla professione di fotografo d'arte. Aveva tracciato nel contempo anche una sua ricerca personale sul linguaggio fotografico.

Progressivamente, la figura di Cattaneo diviene ai nostri occhi l'esempio più significativo per ripercorrere le tappe dello sviluppo della fotografia d'arte, a partire dal retroterra amatoriale, cercando nel contempo gli elementi di innovazione che la fotografia ha apportato alla cultura artistica degli anni Sessanta.

La maggior parte dei fotografi che si sono occupati di arte contemporanea iniziano la loro attività tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, lavorando normalmente in diversi settori come la pubblicità o l'industria e difficilmente dedicandosi al settore dell'arte con esclusività. La città di Milano rappresenta un indubbio punto di riferimento per lo sviluppo dei settori fotografico, editoriale, artistico, economico e culturale del Secondo dopoguerra.

La domanda che ci siamo posti sin dall'inizio si potrebbe riassumere in questi termini: come ha fatto un amatore a entrare nel mondo del professionismo della documentazione dell'arte se, in fin dei conti, la quantità di fotografie in esso diffuse non era tale da poter far pensare all'esistenza di un vero e proprio mercato del lavoro?

Nella seconda parte di questa tesi abbiamo sviluppato un percorso di ricerca ripercorrendo la storia del circuito amatoriale e cercando di capire le relazioni esistenti tra il circuito amatoriale e l'editoria d'informazione, con un occhio sempre puntato sulla fotografia d'arte.

I punti di partenza verso una carriera fotografica, dal Secondo dopoguerra, sono rappresentati da due settori tra loro incompatibili, quello fotoamatoriale e quello fotogiornalistico. Abbiamo cercato di indagare gli orizzonti professionali nel mondo dell'informazione, riferimento anche per i fotografi che volessero lavorare per il circuito artistico. In effetti negli anni Cinquanta i rotocalchi a maggiore tiratura si occupano anche delle più importanti mostre d'arte, come la Biennale di Venezia; la documentazione degli eventi artistici trova così un suo proprio spazio di manovra. Inoltre il settore artistico mira a cercare una nuova via di divulgazione nell'editoria, tra cataloghi di mostre e periodici specializzati, utilizzando i medesimi meccanismi dell'editoria generalista. Abbiamo dunque cercato di descrivere i canali di diffusione per capire a quale di questi si riferisse un fotografo che volesse operare nel mondo dell'arte. Pur volendo trattare di arte contemporanea abbiamo prediletto la ricerca sugli aspetti più strettamente fotografici, piuttosto che porci dal punto di vista della storia dell'arte. Ci siamo limitati a introdurre le pubblicazioni relative all'arte (cataloghi di mostre, monografie, pubblicazioni periodiche, ecc.) e a trattarle come esempi dell'uso delle immagini.

Questa impostazione è dovuta al fatto che la ricerca non vuole essere una rassegna delle fotografie e dei fotografi che hanno realizzato riproduzioni d'arte, ma vuole cercare le motivazioni che hanno innescato questa produzione, prendendo come dominio di analisi i circuiti produttivi della fotografia e non quelli artistici.

Uno degli aspetti fondamentali che abbiamo attestato è che, sebbene il circuito amatoriale ufficiale non siano considerabile un bacino di ricezione (e dunque di produzione) rilevanti, nella pratica quotidiana (riscontrabile solo grazie all'analisi delle fotografie negli archivi) i fotografi amatoriali rappresentano un

riferimento per gli artisti che necessitano di immagini del loro lavoro. In questo senso la mancanza di immagini d'arte veicolate dal circuito non è un dato rapportabile con i risultati delle analisi degli archivi dei singoli fotografi. Abbiamo analizzato il caso del fotografo triestino Tullio Stravisi che è illuminante in questo senso, come ovviamente lo è quello di Cattaneo. Ma mentre per il secondo una parte della produzione si può reperire nei circuiti editoriali dell'arte, per il primo il materiale d'archivio è pressoché inedito.

Inoltre ci pare interessante l'aver delineato un'evoluzione, a partire dagli anni Cinquanta, delle riflessioni di carattere storico e anche teorico, sulla fotografia e sul suo linguaggio. Queste riflessioni hanno delle ripercussioni sul canale editoriale fotografico, in particolare sulla produzione di libri fotografici. Inoltre alcuni operatori del settore, soprattutto Luigi Crocenzi e Antonio Arcari, hanno introdotto un concetto fondamentale nella fotografia del tempo, ossia la sua capacità narrativa.

A partire da queste basi nasce una generazione di fotografi predisposti ad un approccio più consapevole al medium rispetto al passato, che non si riferisce più al modello amatoriale ma ricerca un nuovo modo di essere professionisti.

Nella terza parte di questa tesi ci siamo dedicati ai fotografi d'arte e all'approfondimento su Enrico Cattaneo e il suo archivio.

Come spiega Cesare Colombo, negli anni Sessanta non mancava il lavoro per i fotografi professionisti (pubblicità, industria, editoria, giornalismo, ecc.), ed era possibile portare avanti i propri progetti e intendimenti sia nel lavoro che in spazi diversi. Uno di questi spazi diviene l'arte contemporanea che, negli anni Sessanta, si evolve in due direzioni. Da un lato, l'opera d'arte si dissolve e assume un valore ideativo e processuale, dando modo alla fotografia di essere uno degli strumenti più efficaci nella sua documentazione e reificazione. Dall'altro le opere stesse sono spesso delle fotografie, quando l'arte è l'evento, l'installazione, la performance.

Giulio Paolini nel 1985 scriveva: "Ogni mia opera, per estensione, è una fotografia: implica un'ottica fotografica anche quando non lo è materialmente" (Celant 1985, p. 242). Guardando alla fotografia nell'arte del periodo, ad esempio nell'arte povera, ogni artista ne fa uso secondo un'interpretazione differente del medium (cfr. Pola 2011). Ma è corretto leggere le opere fotografiche di un Paolini, o di un Giuseppe Penone, senza capire in quale relazione essi si pongono con il fotografo che collabora alla loro realizzazione?

Il circuito dell'arte ragiona molto sul concetto di documento delle opere e degli artisti e inizia a selezionare, entrando anche nell'atto della produzione delle fotografie, immagini che divengono

documenti “ufficiali” di opere altrimenti non visualizzabili. Ma negli archivi dei fotografi, oltre a trovare queste immagini (ma in forma di negativo o provino, quasi mai si trova la stampa ingrandita), esistono una quantità di immagini, delle stesse opere e di eventi artistici correlati, sinora pressoché inedite. Inoltre molti fotografi che si occupano di documentare le opere d'arte lavorano - senza committenza - per documentare il mondo dell'arte (vernici, incontri, allestimenti, ecc.) con uno spirito sostanzialmente da fotoreporter o da fotoamatori.

In principio di questa ricerca l'intenzione era di analizzare il problema da vari punti di vista e poter fornire aperture concrete sugli archivi dei fotografi milanesi poco conosciuti a livello storico e soprattutto dagli storici dell'arte e della fotografia. Eppure, con il procedere della ricerca, ci è sembrato vano l'intento di mettere a disposizione un gran numero di immagini inedite o poco conosciute prese dagli archivi. Vano perché, nel tempo di un dottorato, sarebbe stato difficile dare un senso complessivo alla produzione dei fotografi inizialmente considerati (oltre a Cattaneo volevo approfondire anche Giorgio Colombo e Giovanni Ricci). A priori, sarebbe necessario un lavoro di catalogazione puntuale per avere un reale accesso all'archivio. Vano anche perché, come vedremo per Enrico Cattaneo, digitalizzare e mettere a disposizione qualche centinaia o migliaia di immagini agli storici dell'arte, avrebbe rappresentato la classica goccia d'acqua in un oceano.

Dunque, al di là del caso qui studiato, che abbiamo comunque trattato per esempi significativi risalenti agli anni Sessanta, abbiamo preferito concentrarci sulla contestualizzazione del tema da un punto di vista storico, facendo il punto sull'attuale stato dell'arte, aprendo nuove problematiche.

Le immagini analizzate avrebbero potuto essere migliaia. Guardare l'archivio di un fotografo professionista come Cattaneo significa considerare una quantità di immagini che, dato non indifferente, non sono entrate, se non per singoli scatti, in alcun canale di diffusione. Questa produzione nascosta è divenuto ai nostri occhi un luogo nuovo di analisi, che abbiamo definito un terzo luogo – terzo rispetto all'arte e alla fotografia.

Questa fotografia inoltre è prodotta in un ambito creativo in piena evoluzione dove i discorsi sull'arte, sul concetto di medium, sulle prassi operative, sono all'ordine del giorno. La fotografia assume questo fermento evolutivo e contribuisce alla sua definizione. Nel corso della ricerca si è profilato un luogo di osservazione delle immagini che considera la fotografia in costante contatto con diverse istanze: artistiche, teoriche, mediatiche. Un luogo che di per sé è dunque contaminato. La fotografia, che è il medium per eccellenza, si presta a rimbalzare tra le pareti delle stanze di questo luogo virtuale lasciando continuamente tracce sui muri e, nel contempo, contaminandosi a sua volta.

La storia della fotografia italiana si è indirizzata per anni a una metodologia biografico-artistica dando importanza a concetti stilistici e a movimenti in cui inserire gli Autori/Artisti dell'obiettivo. La stessa definizione di autore è stata sdoganata solo negli anni Ottanta del Novecento, proprio per distinguerla dagli artisti da una parte e dai fotografi in senso generico dall'altra. L'autore è colui a cui viene riconosciuta in fotografia una particolare capacità o, meglio, il cui nome è riconosciuto dagli stessi storici e critici. Tuttavia, sono proprio coloro che non vengono citati tra i grandi autori che hanno prodotto la gran parte della fotografia a supporto dell'arte contemporanea.

Nel ripercorre la storia della fotografia, Carlo Arturo Quintavalle sostiene, a partire dalle intuizioni di Walter Benjamin¹, che l'immagine fotografica può essere intesa come “una traccia possibile per la trasformazione stessa delle gerarchie dell'arte e delle gerarchie sociali che l'arte in quanto prodotto elitario propone” (Quintavalle 1983, p. XXVIII). Gli anni sessanta vivono in pieno questa trasformazione². E la fotografia vista dal luogo della contaminazione rappresenta in pieno il focus di queste vicende.

A vent'anni di distanza dalle considerazioni di Quintavalle, Roberta Valtorta afferma, ragionando sugli scritti dello storico parmense, che ciò che può dare una svolta alla storia della fotografia è guardare non solo ai grandi fotografi ma soprattutto analizzare il “complesso tessuto produttivo”³ in cui operano i professionisti e i non-professionisti del settore. Valtorta continua chiedendosi: “in che misura la storia della fotografia deve collegarsi alla storia delle altre discipline, essendo queste spesso così fittamente intrecciate alla fotografia da determinare i codici stessi e le procedure metodologiche?” (Guerci-Minervini-Valtorta 2003, p. 12).

Le analisi qui proposte non ci permettono di dare risposte a questa domanda, ma di dare una misura del problema, anche in termini quantitativi, e di verificare la vicinanza e la distanza tra i diversi codici e le diverse procedure metodologiche⁴.

1 “È infatti significativo che il dibattito si sia maggiormente irrigidito quando concerneva l'estetica della *fotografia in quanto arte* e quando ometteva per esempio di gettare anche solo n'occhiata al genomeno sociale, ben più ovvio, dell'*arte in quanto fotografia*” (Benjamin 1996, p. 73).

2 “Il problema non è stabilire assurdamente, nel sistema della comunicazione, barriere tra arte e non arte, ma domandarsi chi e perché domanda che un certo strumento del comunicare, il cui impiego in diversi contesti ne fissa la funzione e quindi il senso (volta a volta – artistico – cioè elitario, oppure no) venga classificato, appunto a un certo livello oppure a un altro. [...] Il senso della fotografia muta col suo uso” (Quintavalle 1983, p. XXIX).

3 “Oppure possiamo riferirci a quanto ha sempre sostenuto Arturo Carlo Quintavalle, cioè che non attraverso l'analisi dei grandi nomi si scrive la storia della fotografia, ma del complesso tessuto produttivo, essendo la fotografia fortemente determinata dalla quantità delle produzioni, dalle committenze, dalle funzioni a cui risponde via via nel tempo e nel mutare dei rapporti sociali” (Guerci-Minervini-Valtorta 2003, p. 11).

4 In *Le Temps de l'image*, Régis Durand ci ricorda che non può esistere una sola storia della fotografia, ma che uno degli approcci possibili è: “Une autre histoire possible de la photographie serait évidemment celle de ses usages. Là aussi, il y a une absence complète d'unité et une multiplication des paradoxes. Inutile de rappeler la diversité de ces usages et des fonction, qu'elles soient sociales, ludiques, ou documentaires – la fonction artistique apparaissant comme une parmi les autres, sans doute pas la plus importante, ni la mieux acceptée” (Durand 1995, p. 16).

L'impostazione data alla lettura delle fotografie di Enrico Cattaneo, che abbiamo definito 'pragmatica', nasce da recenti impostazioni metodologiche sull'analisi della fotografia come fonte per la storia e sulla lettura stessa delle immagini. Leggere le immagini è un'operazione complessa che, in primo luogo, va intesa come atto di relazione tra il contesto, il lettore e l'oggetto della lettura. In questo senso quanto qui proposto non è una lettura storico fotografica definitiva ma un approccio la cui complessità deriva dai filtri messi in atto da noi, come lettori, e serve a rimettere in discussione le immagini per ulteriori apporti di specialisti di altre discipline.

Per concludere, una brevissima nota su un argomento in apparenza di poco conto, ossia come definire le fotografie oggetto di questo lavoro. In questa tesi si parlerà di “fotografie d'arte” riferendosi alla fotografia di documentazione storico-artistica dell'arte contemporanea.

Il termine “documentazione storico-artistica” rimanda nel senso comune alla fotografia che rappresenta opere d'arte tradizionali (scultura, pittura, architettura). Il termine ha dunque una valenza istituzionale, nel senso che riprende la definizione didattica della storia dell'arte. Non a caso il termine è entrato nel linguaggio formale della catalogazione della fotografia.

Il termine “fotografia d'arte” lascia invece dei dubbi di interpretazione. Tale formula è già utilizzata in ambito amatoriale, collezionistico e storico per indicare quella che oggi è più comunemente definita “fotografia di ricerca” e, storicamente, fotografia artistica.

Abbiamo preferito usare una definizione sintetica, non solo per fluidità di lettura, ma anche per evidenziare che non si tratta di documentazione *tout court*, ma di fotografia. Una fotografia prodotta in relazione ad un contesto che è sia artistico sia fotografico.

PARTE I

Leggere le fotografie d'arte

CAPITOLO 1

IL BINOMIO ARTE-FOTOGRAFIA

La fotografia vista dall'arte

Fin dalle loro origini, la funzione artistica e la funzione documentaria hanno rappresentato due poli distinti della pratica e del discorso fotografici. Per quanto concerne la seconda funzione sopra citata, sul finire dell'Ottocento la documentazione fotografica della storia dell'arte – o più semplicemente, in una formula che utilizzeremo nella presente tesi, la fotografia d'arte – entra a pieno titolo tra gli strumenti didattici. Già dal primo Novecento, con i progressi della tecnica editoriale, essa diventerà anche un mezzo essenziale per la divulgazione delle opere (cfr. Malraux 1965). Anche nella seconda metà del Novecento, quando cioè il medium si ritaglia uno spazio privilegiato nelle pratiche dell'arte contemporanea, la fotografia artistica e la fotografia d'arte saranno considerate come due attività ben distinte: la prima è vista nella sua tensione creativa verso la produzione di “belle” fotografie; la seconda come semplice supporto documentario, editoriale o didattico.

Questa netta distinzione dei due ambiti inizia a incrinarsi a partire dagli anni Sessanta, periodo in cui la fotografia d'arte assume anche un valore critico (non solo documentario, come ben esemplifica la figura di Ugo Mulas che tratteremo oltre) e la fotografia, intesa come pratica, assume una certa rilevanza in ambito artistico (si pensi alle operazioni di artisti come Piero Manzoni, e soprattutto Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, ecc.). La fotografia inizia a essere considerata non più segmento culturale e sociale irrelato al mondo artistico, perché strumento di documentazione *tout court*, o comunque sottoposto all'arte, o strumento del piacere di pochi (i colti fotoamatori di cui si parlerà nel quarto capitolo), ma parte della cultura dei media che va diffondendosi e sviluppandosi. Numerosi fotografi iniziano allora a occuparsi di documentare le opere, gli artisti, le mostre, le operazioni artistiche all'insegna dell'effimero (si pensi alle installazioni e alle performance), in modo sistematico e con una consapevolezza e una maturità inedite nei confronti sia dell'ambiente artistico sia del proprio strumento. In altri termini, il binomio arte-fotografia tende a scomporsi per generare un terzo modello operativo in cui l'atto fotografico non è più o tensione creativa o semplice supporto documentario, ma è percepito – *in primis* dai fotografi stessi – nella sua complessità. Questo fenomeno di scomposizione del binomio arte-fotografia genera ciò che ci piace definire un “luogo di contaminazione”, uno spazio “terzo” capace di accogliere sia la tecnica, in funzione del valore documentario, sia le riflessioni sul mezzo, sia i valori

della professione, che comprendono la conoscenza dell'ambito artistico in cui i professionisti dell'obiettivo operano. In questo modo il fotografo assume una funzione di mediatore tra l'arte e la fotografia. Si potrebbe far riferimento in questo caso alla nota formula di Bourdieu (1965) che etichetta la fotografia come *arte media*. Secondo il discorso storiografico corrente, gli anni Settanta sono i primi anni in cui si afferma il valore autoriale dei fotografi. A nostro avviso, l'origine di tale emergenza del valore autoriale va ricercata in questo “luogo di contaminazione” le cui tracce risalgono al decennio 1960, quando il dibattito in ambito fotografico e in ambito artistico si incrociano e si contaminano, appunto, gettando le basi per la produzione della fotografia d'autore.

Fotografia e pittura del Novecento

In ambito italiano il testo che in maniera più ampia e sistematica analizza i rapporti tra fotografia e arte nel XX secolo è *Fotografia e pittura del Novecento. Una storia senza combattimento*, dello storico e critico Claudio Marra (1999).

Pubblicato in un periodo di pieno sviluppo della storiografia fotografica italiana, il volume esamina la produzione d'autore in rapporto alle correnti artistiche del secolo scorso. Nel porre a confronto l'arte del Novecento e le coeve vicende fotografiche, l'autore fa dialogare le due pratiche estraendo, al contempo, le reciproche affinità culturali.

Lo svolgimento delle tesi di Marra riflette la più comune tra le impostazioni dell'analisi del rapporto arte-fotografia; impostazione che procede, perlopiù, per rimandi tematici e per confronti interni al circuito dell'arte, e che si trova alla base anche di alcune mostre che associano, in un unico contesto espositivo, artisti d'avanguardia e artisti-fotografi⁵.

Il volume è per noi illuminante di un'impostazione che non produce una vera analisi di quel contesto storico in cui la fotografia è ormai innestata come parte integrante della cultura del tempo.

Marra descrive molti esempi di produzioni afferenti al circuito di diffusione della fotografia e a quello dell'arte contemporanea, rapportandoli tra loro. Tra gli strumenti utilizzati da Marra a conforto delle sue tesi è interessante citare la ripresa di alcune teorie di Rosalind Krauss, storica dell'arte che ha più volte indagato l'apporto della fotografia all'arte contemporanea, considerandola più come oggetto teorico che come pratica del fotografare. Riprenderemo e approfondiremo nella prossima parte del capitolo le riflessioni dell'autrice statunitense.

L'autore prende a prestito alcune conclusioni della Krauss per analizzare diversi movimenti artistici e metterli in relazione con le coeve tendenze della fotografia. Per inciso, non riteniamo si debbano definire “movimenti” o “avanguardie” le diverse modalità d'uso della fotografia, ricorrenti nella sua storia.

⁵ Vedremo nel corso del capitolo alcuni esempi significativi.

Sebbene in alcune storie della fotografia si siano volute utilizzare etichette come la fotografia formalista, d'avanguardia, pittorialista, neorealista ecc., alla base della nostra impostazione sta l'assunto che la fotografia ha accompagnato sin dalla sua nascita gli sviluppi teorici e tecnologici della cultura occidentale, costituendosi raramente in veri e propri movimenti paragonabili a quelli definiti nella storia dell'arte.

Tra le varie citazioni prese in prestito dall'autrice statunitense troviamo ad esempio l'*indice*, termine ripreso e rielaborato a partire dall'intuizione semiotica di Charles Peirce per cui la fotografia veniva inclusa tra gli segni linguistici (*index*)⁶. Semplificando, l'autrice riconduce l'attività artistica di Marcel Duchamp sotto una prospettiva concettualmente indicale, dunque fotografica (Krauss 1977). L'indicalità del *ready-made* diviene per Marra il paradigma di analisi dell'uso della fotografia nell'Arte Concettuale (Marra 1999, pp. 176-178).

Altrettanto, introducendo le riprese fotografiche dall'alto, Marra cita Krauss per descrivere le affinità tra Hans Namuth e Jackson Pollock all'insegna di un'"analogia" che si giustifica in entrambi nello "sfruttamento di qualità specificatamente fotografiche" (p. 136); qualità che, volendo riassumere il più complesso ragionamento di Krauss⁷, l'autrice riconduce alle vedute fotografiche aeree. Marra utilizza questo parallelo per interpretare il lavoro di Henri Cartier-Bresson sotto l'ottica dell'Informale.

Il tentativo di Marra, che abbiamo ripercorso rapidamente e per esempi, è dunque di condurre confronti tra arte e fotografie prendendo spunto da teorie tratte dalla storia dell'arte contemporanea. Il risultato di questo arroccio permette di ridefinire la fotografia come forma d'arte riconoscendo in definitiva a essa le medesime qualità artistiche riscontrabili nelle coeve correnti artistiche d'avanguardia. La critica che si può avanzare è che questo modo di rappresentare il binomio arte-fotografia conduce a un'assimilazione della fotografia nell'arte, propone cioè una perdita di valore della prima assoggettandola alla seconda.

Nell'introduzione al suo volume, Marra esplicita il suo approccio contestando un accostamento tra la fotografia e la pittura in funzione di una più ampia solidarietà – di matrice storico-artistica - tra le due pratiche: "Apparentemente simile a un quadro [...] la fotografia si è dimostrata assai vicina e anzi teoricamente solidale con tutte quelle pratiche [artistiche] che nel Novecento si sono poste come alternative alla pittura stessa" (p. 8).

Per esempi vedremo come questa chiave di lettura è alla base di alcune mostre che a partire dal 1973 per giungere al 2006 hanno trattato la fotografia includendola nell'ambito delle pratiche artistiche.

⁶ Sull'argomento interessante è il testo di James Elkins, *Cosa può dire la teoria peirciana del segno alla storia dell'arte?* (2008), in cui lo storico statunitense analizza l'uso spesso superficiale fatto nell'ambito della storia dell'arte delle teorie Pierciane.

⁷ Cfr. *L'atelier de Jackson Pollock* 1978, pp. 15-24, trad. in italiano in Krauss 1996, pp. 86-96.

Esposizioni tra arte e fotografia dagli anni Sessanta a oggi

Combattimento per un'immagine (1973)

L'analisi di Marra, come denunciato già nello stesso sottotitolo del volume, prende spunto dalla mostra, di fondamentale importanza, *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, ordinata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino tra marzo e aprile del 1973, da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli (Carluccio-Palazzoli 1973). A partire da questo paradigmatico esempio Marra prende le mosse per la stesura del suo volume, distaccandosene esplicitamente: “Nella visione a suo tempo proposta da Carluccio e Palazzoli pittura e fotografia coprirebbero esattamente la stessa area di identità, entrambe sarebbero finalizzate all'idea di opera come immagine” (Marra 1999, p. 8).

Proprio come Marra partiremo da questa mostra per gettare uno sguardo tra i cataloghi di alcune significative mostre sul tema arte-fotografia, appuntando alcuni aspetti che ci saranno utili nello sviluppo della nostra ricerca.

Analizzando il catalogo della mostra del 1973, che presenta come prima opera (escludendo la copertina) l'*Odalisca* di Eugène Delacroix del 1857, è evidente come il criterio di ordinamento sia di carattere cronologico. Dopo il dipinto già citato, il catalogo procede con una sequenza di opere d'arte che rimandano all'uso della fotografia come strumento di evoluzione della tavola pittorica (Peto John, Hoch Hannah, Max Ernst, Jacquet Alain e Wesselman Tom). Le immagini successive danno il via al vero percorso della mostra a partire da alcune tecniche di riproduzione della realtà illustrate tramite xilografie di Albrecht Dürer, seguite da quadri del Canaletto. Opere inserite dagli autori con l'intenzione di riprendere una già consolidata revisione storica della nascita della tecnica fotografica, in continuità con l'evoluzione della *camera obscura*⁸. Il percorso prosegue con diverse immagini più propriamente legate alla storia della fotografia, con esempi dei primi fotografi, come Joseph Nicéphore Niépce, Henry Fox Talbot, David Hill e Robert Adamson. Seguono le composizioni fotografiche di Henry Robinson e Oscar Rejlander – che si innestano nell'ambito della fotografia pittorialista –, alcuni esempi di ritrattistica, per entrare, con Gustave Le Gray e Felix Nadar, nel vivo del discorso, grazie al confronto tra la fotografia e la pittura impressionista. Da qui si dipana il complesso “combattimento per un'immagine” che giunge sino ai primi anni Settanta del Novecento.

La mostra è, soprattutto per la parte relativa al Novecento, il frutto di una ricerca impostata sul binomio arte-fotografia così come citato in principio di questo capitolo. Altre scelte di opere sembrano basarsi più che altro su analogie formali, o somiglianze del soggetto rappresentato, tra fotografie e opere. Una

⁸ Tra le storie della fotografia pubblicate in Italia prima del 1973: Gernsheim 1966, Newhall 1969 e Settimelli 1970.

lunga sequenza di fotografia di guerra e di fotografia sociale a cavallo tra Ottocento e Novecento vuole invece promuovere il valore in sé della fotografia storica documentaria.

Un approccio a volte fin troppo semplicistico, pur nelle oltre 500 opere esposte, come lascia intendere la stessa curatrice nel testo di introduzione del catalogo: “Pittura e fotografia sono presentate per la prima volta in un Museo l'una di fianco all'altra, con peso e presenza paritetici, per instaurare un dialogo” (Carluccio-Palazzoli 1973, s.p.).

Un dialogo spesso sfilacciato e incomprensibile, in cui risalta una certa superficialità nel trattare gli accostamenti tra fotografie e opere, che ha dato adito a numerose critiche già all'epoca della mostra⁹.

Senza entrare nel merito dell'analisi sistematica dei problemi specifici della mostra e della *querelle* che ne seguì, si fa notare come - tra i nomi riconducibili al periodo d'interesse di questa ricerca - siano presenti non pochi artisti associabili alla cerchia dell'Arte povera (Giulio Paolini o Giuseppe Penone) e solo Franco Vaccari e Ugo Mulas (rappresentato con la serie *Verifiche*) tra coloro che sono oggi rintracciabili nei libri di storia della fotografia italiana per il secondo Novecento¹⁰.

Sebbene criticabile sotto molti punti di vista, *Combattimento per un'immagine* è un tentativo pionieristico di trattare i rapporti tra arte e fotografia, all'insegna di un atteggiamento di rivalutazione della fotografia in ambito istituzionale e storico-artistico. Alla base di questa rivalutazione sta, come si è già detto, un'impostazione che sposta la fotografia nell'ambito dell'arte per valutarne l'*artisticità*, sempre come assimilazione alle arti tradizionali. Impostazione che, volutamente o no, si è trascinata nel corso dei decenni e dei volumi di storia della fotografia e di storia dell'arte in Italia, dando spunto ad altre iniziative espositive affini che vaglieremo attraverso alcuni esempi significativi.

Combattimento per un'immagine, per quanto esempio di assimilazione della fotografia all'arte, assume un particolare rilievo essendo la prima mostra che introduce il binomio arte-fotografia in Italia, divenendo un esempio per le future riflessioni sul tema.

Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista (1993)

Leggermente diversa, per le intenzioni e per le collezioni da cui attinge, la mostra *Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista*, organizzata al Castello di Rivoli di Torino esattamente vent'anni dopo la precedente, con la curatela di Alain Sayag e Agnès de Gouvion Saint-Cyr (Sayag-Gouvion Saint-

⁹ Cfr. il § *Combattimento per un'immagine*, in Russo 2011, p. 237-241, per una prima panoramica delle voci critiche in ambito fotografico.

¹⁰ Nello stesso anno Palazzoli curava la sezione fotografica di *Contemporanea*, Incontri Internazionali d'arte - Parcheggio di Villa Borghese, Roma 30 novembre 1973 – febbraio 1974, in cui, attenendosi a un indirizzo di scelta di soli fotografi, esponeva di fatto buona parte degli autori già esposti a Torino, con l'aggiunta di Mario Cresci per quanto riguarda i fotografi italiani.

Cyr 1993). Anche in questo caso, pur partendo da alcune fotografie di Costantin Brancusi alle sue opere (intese tuttavia come opere in sé), e pur restando sul crinale della fotografia artistica in ambito francese¹¹, la mostra sfocia in una sequenza di fotografie dalla spiccata ricerca di artisticità, prodotte nel circuito artistico tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento. Gli intenti curatoriali sono formulati in maniera chiara dagli stessi curatori: “Quel che è qui in gioco non è tanto il modo in cui la fotografia ha influenzato la pittura [...] quanto piuttosto il campo ancora poco esplorato di una pratica pittorica della fotografia” (Sayag-Gouvion Saint-Cyr 1993, p. 11).

L'interesse per questa mostra, che rispetto alla precedente non ha intenzioni né antologiche né metodologiche, risiede in primo luogo nelle istituzioni che la organizzano (il Centre Georges Pompidou e il Fonds National d'Art contemporain) e nella legittimazione che ne deriva per la fotografia stessa come pratica artistica (cfr. Morel 2004).

Altro aspetto che si intreccia con il primo è la rivendicazione dell'arretratezza del circuito della fotografia rispetto all'arte più tradizionale. Il principale curatore e, all'epoca, direttore delle collezioni fotografiche del Centre Georges Pompidou, Alain Sayag, nell'introdurre il catalogo si premura di ripercorrere la storia della musealizzazione della fotografia artistica in Francia, fino a indicare l'evoluzione della spesa del museo francese per l'acquisto di opere fotografiche, dal 1981 al 1987, anni in cui viene a costituirsi la sua prima collezione fotografica (Sayag-Gouvion Saint-Cyr 1993, p. 14). Un regesto di spesa che da una parte si potrebbe interpretare come un suggerimento alle istituzioni italiane, e dall'altra come un'attestazione implicita delle difficoltà a considerare la fotografia come oggetto da collezione anche per le più avanzate istituzioni museali francesi. Nondimeno un'introduzione tutta basata sul ruolo che le istituzioni pubbliche devono rivestire nei confronti della fotografia e della sua conservazione e valorizzazione. Queste informazioni ci verranno utili più avanti, quando parleremo dell'importanza del processo di istituzionalizzazione della fotografia in Italia.

Fotografia e arte in Italia. 1968-1998 (1998)

Altra esposizione nel solco dello schema tracciato fino ad ora è *Fotografia e arte in Italia. 1968-1998*, ordinata a Modena tra il 20 settembre 1998 e il 10 gennaio 1999 (Guadagnini-Maggia 1998). L'intenzione dei curatori è in questo caso spostata maggiormente su di un versante storico-fotografico, alla ricerca di un filo conduttore tra le ricerche artistiche della fine degli anni Sessanta, che includono la presenza della fotografia come strumento concettuale o espressivo, e le pratiche fotografiche del

¹¹ Le opere presentate nella mostra provenivano dalle collezioni del Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou e del Fonds National d'Art contemporain.

decennio successivo¹², mirate alla definizione di un linguaggio fotografico autonomo.

Tra le ragioni della mostra, Filippo Maggia constata: “Una nuova stagione sembra palesarsi per la fotografia italiana, anch'essa infine assunta ad arte non più minore” (p. 11). La mostra dunque si prende in carico il compito di tracciare il percorso verso questa ascesa, cercando di includere in un unico ambito artisti e fotografi che hanno operato in contesti apparentemente distanti: “Sorprende infatti, nello scorrere le immagini, l'inattesa contestualità operativa di autori come Pistoletto e Fontana, Anselmo e Jodice, Ontani e Ghirri o, ancora, Penone e Radino” (p. 11).

L'intento della mostra è chiaro e dichiarato: i curatori mirano a superare la soggezione dell'ambiente fotografico nei confronti di quello artistico - ciò che fin qui abbiamo definito come “assimilazione” del primo nel secondo. Così si può leggere in introduzione: “l'handicap della nostra fotografia, e critica, è quello di immaginarsi sempre come ospite dell'arte, mai parte integrante di essa, quale realmente è ormai da tempo” (p. 14). Questo “handicap” è dovuto non a delle effettive carenze di contatto tra arte e fotografia, ma a una mancanza delle istituzioni: “A differenza di altri Paesi ove l'arte fotografica ha una sua collocazione istituzionale precisa da anni, in Italia la fotografia viene celebrata con grave ritardo” (p. 14).

Tuttavia per riuscire a definire meglio il contesto in cui poter associare le opere, e per indagare i veri strumenti per la costruzione del percorso espositivo, pare più utile soffermarsi sui cinque brevi saggi presenti in calce al catalogo, apparentemente – ma solo apparentemente - scollegati dalla mostra.

In questi testi vengono presi in esame alcuni aspetti salienti delle ricerche storiche e metodologiche in ambito fotografico, tra cui il collezionismo in fotografia, i rapporti tra critica d'arte e fotografia negli anni Settanta e gli aspetti teorici della fotografia come arte visiva.

Da questi testi emerge una considerazione comune: eccezion fatta per alcuni sporadici avvicinamenti tra le due discipline nell'arco di tempo considerato dalla mostra, la fotografia, sia a livello critico-teorico che operativo, si è sviluppata in un contesto distante dall'arte. Le istituzioni preposte non hanno mai operato progettualmente per ridurre questa distanza.

Tra i saggi citati entra maggiormente nel merito del discorso Guido Costa che, pur in un'analisi dai toni quanto mai sconcertanti, descrive il mercato della fotografia focalizzandosi sull'utilizzo dello strumento da parte degli artisti contemporanei. Questo mercato si sviluppa grazie “a un'evoluzione generale nell'arte e nei suoi strumenti espressivi, che sempre di più hanno legittimato il mezzo fotografico come tecnica importante dell'“arte alta” [...]. Attraverso questa sorta di garanzia, persino i documenti più

¹² Introducendo una suddivisione cronologica di questo sviluppo, Guadagnini individua nel decennio 1974-1984 un periodo in cui “il mondo fotografico [aveva] potuto affinare i propri strumenti, radicare il proprio linguaggio, [...] costruire quell'humus che, nel 1984, porterà a *Viaggio in Italia*, momento epocale [...]” (p. 9).

classici dell'arte fotografica, in quei primi anni '70 già centenaria, trovano una qualche attenzione, confluendo dai “territori infidi dello sperimentalismo o della 'memoria storica', a quelli più codificati del bello”; e l'autore fa esplicitamente riferimento alla Concettuale, alla Pop Art e all'Arte povera (Guadagnini-Maggia 1998, pp. 119-120).

Approfondisce la cronologia Emanuela De Cecco, che si propone di registrare due momenti fondamentali per quanto riguarda l'entrata della fotografia nell'arte: “nella prima fase, a cavallo del '68, si verifica un momento di apertura nei confronti della fotografia [...]; la seconda fase comprende un momento lungo e complesso che prende via con una rinnovata attenzione alla pittura astratta (di cui ci sono segnali già intorno al 1973)” (pp. 126-127). Nel paragrafo successivo, l'autrice attribuisce una certa rilevanza alla costituzione di quattro nuove riviste d'arte contemporanea (*Qui arte contemporanea*, 1966; *Flash Art*, 1967; *NAC*, 1968; *Data*, 1971) e alla pubblicazione in Italia del testo di Walter Benjamin, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità* nel 1966.

Questi due saggi definisco come *terminus a quo* il biennio 1967-1968 per cominciare a determinare una connessione tra fotografia e arte. Vedremo, nei capitoli seguenti, come questa cronologia possa valere anche per le nostre riflessioni attorno allo sviluppo di temi più inerenti all'ambito fotografico italiano.

Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta (2006)

Un'impostazione simile alla mostra di Modena, pur priva di un'analisi sul problema e dedicata a un contesto internazionale, si può riscontrare nel catalogo della mostra *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, curata da Angela Madesani per la rassegna *Reggio Emilia Fotografia Europea* del 2006 (Madesani 2006).

La curatrice introduce l'argomento della mostra: “La fotografia è mezzo privilegiato dell'arte lungo tutto il corso del XX secolo. Grazie alla sua peculiarità tecnica, alla sua indicialità, per usare un termine mutuato dalla semiotica e in particolare da Peirce, è il mezzo più adatto per fermare, documentare, entrare in un certo tipo di situazioni” (p. 13).

Nella mostra ordinata da Madesani troviamo i nomi degli artisti esposti nel 1973 (ad esempio Anselmo, Fabro, Mulas, Vaccari), insieme al solo Boltanski del catalogo del 1993 (ma altri avrebbero potuto presenziare) e a numerose presenze dell'esposizione del 1998, con l'aggiunta di alcuni fotografi ormai giunti a notorietà come la coppia Bern e Hilla Becher o artisti che hanno usato il medium fotografico nell'arco cronologico coperto dalla mostra. Una rassegna, questa, che include esperienze oramai storicizzate e consolidate all'interno del discorso sulla convergenza tra fotografia e arte.

Rispetto alla precedente mostra, considerando anche il respiro internazionale di quella organizzata da

Madesani, la novità si può rintracciare in una scelta di opere relative a un periodo più ristretto, che copre soprattutto gli anni Settanta, con qualche eccezione per il decennio precedente.

Pur non definendo una cronologia specifica, nell'introduzione al catalogo l'autrice introduce i termini cronologici, già specificati nel sottotitolo:

La seconda metà degli anni Sessanta è stato un periodo assai importante per l'arte che ha segnato la storia della minimal art, dell'arte concettuale, della land art, dell'arte povera, della body art, dell'arte ambientale, in cui la fotografia e gli altri media hanno occupato un ruolo fondamentale. Gli anni Settanta, dal canto loro, hanno significato una reale trasformazione della società e dei comportamenti delle persone. (p. 13)

In una seconda prefazione al volume, Vittorio Fagone propone una sorta di continuità tra *Al limite* e due mostre da lui curate (cfr. Fagone-Masini 1974 e Colombo-Fagone 1977), giustificata dalla presenza dei medesimi artisti. Tuttavia il saggio non ci informa di più sul contenuto della mostra o del catalogo.

Per quanto riguarda più specificamente le analisi che svilupperemo nel proseguo di questa tesi, potrebbe essere significativa la scelta di Madesani di inserire nella mostra alcune sequenze fotografiche, e in particolare il provino di Ugo Mulas del 1970 relativo all'allestimento di Jannis Kounellis realizzato per la mostra *Vitalità del negativo* (cfr. Sergio 2010, p. 35), qui presentata perché scelta dall'autore tra le sue *Verifiche*.

Altro tema qui testimoniato, che potrebbe essere di nostro interesse, ma che non tratteremo perché esula dal nostro arco cronologico, è la *performance*, rappresentata da *Feu* di Gina Pane del 1971. La sequenza, firmata dall'artista e impaginata come provino - secondo una modalità che come vedremo avrà i suoi esordi, in ambito fotografico, proprio negli anni Sessanta -, è composta con fotografie di Giorgio Colombo (fotografo che ritroveremo nel sesto capitolo tra i principali fotografi d'arte italiani).

La mostra della Madesani prende le mosse dal binomio arte-fotografia, considerandolo ormai come punto di vista cristallizzato, senza problematizzarlo e senza che siano introdotti elementi di ambiguità.

Fotografia d'arte e fotografia degli artisti

Le esposizioni e i cataloghi citati, che si riferiscono a un arco temporale che va dai primi anni Settanta al decennio 2000, ci permettono di verificare il modo di intendere il rapporto arte-fotografia così specificato nel primo paragrafo, ovvero sia un binomio di elementi in cui la fotografia è assimilata all'arte. Inoltre, le mostre ci danno il polso di un mancato sviluppo della matrice teorica che sta alla base di questo approccio. Infatti, sebbene la riflessione sulla fotografia abbia fatto enormi progressi dalla fine degli anni Settanta in poi¹³, l'impostazione di base delle mostre sopracitate rimanda a concetti tra loro

13 A partire dalla traduzione italiana di *On Photography* di Susan Sontag (1978, ed. or. 1973), citiamo le edizioni italiane di alcuni saggi di teoria della fotografia di fondamentale importanza: Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979); Roland Barthes, *La camera chiara* (1980, ed. or. 1980); Philippe Dubois, *L'atto fotografico* (1996, ed. or. 1983); la

assimilabili. L'indicalità - nell'accezione derivata dai saggi della Krauss -, la pittoricità e l'artisticità, sono i concetti che hanno indicato la strada ai curatori di questi esempi. Una strada che, lo ribadiamo, è tracciata nel solco di una assimilazione della fotografia ai concetti mutuati dalla critica d'arte.

Un'idea di arte che permette di mettere in rapporto i vari Ghirri, Gioli, Guidi, Jodice, Paolini, Pistoletto, Ontani e molti altri, accostandoli all'insegna della possibile artisticità dell'immagine o, grazie a un salto più concettuale, del *fotografico* kraussiano.

Nel ricostruire la natura di questa impostazione va citato un volume fondamentale per l'analisi dei rapporti tra arte e fotografia: *Art and Photography* di Aaron Scharf del 1968 (l'edizione italiana è del 1979)¹⁴. In particolare l'autore svolge una storia dei rapporti tra arte e fotografia dalle sue origini agli anni Sessanta, secondo un'impostazione ormai tradizionale che concepisce l'invenzione della fotografia come il punto finale dell'evoluzione della camera oscura. Un percorso, questo, che corrisponde anche a quello presentato nella prima mostra citata (Carluccio-Palazzoli 1973).

L'autore mette in rapporto le principali correnti artistiche, a partire dalla metà dell'Ottocento, con la fotografia, analizzando gli artisti che ne hanno fatto uso e le influenze che l'immagine ha avuto sul modo di produrre arte. Ad esempio, grazie a Scharf si possono ripercorrere le vicinanze tra Courbet e la letteratura realista francese all'insegna della contemporanea presenza della fotografia, letta come tramite per lo svilimento dell'ideale artistico. Oppure vengono svelate le affinità tra le fotografie di Marey e le opere futuriste. Il libro procede per esempi fino ad arrivare alle opere di artisti contemporanei, come Robert Rauschenberg o Andy Warhol, che sono i nomi da cui parte il percorso dell'ultima mostra da noi citata (Madesani 2006).

Al di là degli specifici casi trattati dallo storico statunitense, l'importanza del volume sta nell'aver comunicato la pervasività della fotografia nell'ambito artistico. L'autore giunge alla conclusione che l'accessibilità dell'arte a un pubblico allargato, grazie alla sua riproduzione in immagine, ha alterato il carattere fondamentale dell'arte stessa¹⁵. L'autore sembra esprimere, dietro la retorica della sospensione del giudizio, una sorta di timore per un'arte che sarà inevitabilmente dedicata a un pubblico di massa,

raccolta di saggi di Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (1996, ed. or. 1990) (una raccolta di saggi scritti a partire dalla fine degli anni Settanta, che seguono le riflessioni sul concetto di indice da far risalire al saggio *Notes on the index* pubblicato nella rivista "October" nel 1977); per chiudere con *L'immagine precaria* di Jean-Marie Schaeffer (2006, ed. or. 1987) pubblicato lo stesso anno dell'ultima rassegna da noi considerata.

14 Scharf si occupa per tutti gli anni Sessanta dei rapporti tra fotografia e pittura approfondendo, ad esempio, l'impatto della cronofotografia sull'interpretazione pittorica del movimento nel tardo impressionismo, cfr. Scharf 1962.

15 Già Walter Benjamin, nel 1936, sottolineava come "l'osservazione simultanea da parte di un vasto pubblico, quale si delinea nel secolo XIX, è un primo sintomo della crisi della pittura, crisi che non è stata affatto suscitata dalla fotografia soltanto, bensì, in modo relativamente autonomo, attraverso la pretesa dell'opera d'arte di trovare un accesso alle masse" (2000, p. 39). Nel 1947 André Malraux introdurrà il noto concetto di *Museo immaginario*, che sarà la prima attestazione di questo passaggio delle opere al grande pubblico tramite l'immagine: "Nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand des musées" (1965, p. 16).

perdendo il suo carattere in qualche modo elitario. “Una più vivace attività intorno all'arte fa sì che oggi un più ampio settore della società si occupi d'arte; e ancora non si è d'accordo sul modo di misurare la qualità della sua esperienza” (Scharf 1979, p. 345). Timore condiviso e ribadito dallo storico Kenneth Marantz, a tre anni di distanza, in una recensione al volume di Scharf:

I believe the entire volume is important, but the conclusion is particularly insightful in pointing to some of the aesthetic dangers which are inherent in the too easy access to art's images made possible by photography. Art becomes more intellectualized, the public more of a monolith. Perhaps Burnham's prediction of the death of art as we know it can be supported by a closer look at what the camera is doing to it. (Marantz 1971, p. 71)

Che la fotografia sia tra gli assassini dell'arte o meno, ciò che importa è notare come essa sia entrata in modo sempre più decisivo nella riflessione sull'arte. E questo già dalle sue origini.

Quanto svoltosi in ambito artistico negli anni Sessanta e in quello fotografico a partire dalla fine dello stesso decennio, è un'analisi sulla natura stessa dell'arte e della fotografia. Sotto questo punto di vista si riescono a includere nello stesso ampio campo di indagine nomi come Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto o Giuseppe Penone, accanto a quelli di Ugo Mulas, Franco Vaccari o Luigi Ghirri.

In effetti, semplificando, grazie all'introduzione della fotografia tra i media utilizzati dagli artisti degli anni Sessanta, anch'essa viene sdoganata nel circuito dell'arte. A partire da questo momento, la critica d'arte riconsidera il mezzo fotografico come potenzialmente artistico.

Questa nuova considerazione critica creerà le basi per un atteggiamento più consapevole da parte dei fotografi. I primi a cui viene riconosciuto un peso critico sono Ugo Mulas con le *Verifiche*¹⁶, e Franco Vaccari con le *Esposizioni in tempo reale*¹⁷. Successivamente avviene un vero e proprio rinnovamento della fotografia in Italia durante tutti gli anni Settanta. Se le prime operazioni di Mulas e di Vaccari si insediano al confine tra arte e fotografia, transitando perciò in maniera privilegiata nel circuito artistico, dagli anni Settanta saranno le sperimentazioni sul paesaggio a condurre verso un salto di qualità nella considerazione dei fotografi e alla definizione, nel decennio successivo, della figura del “fotografo-autore”. In Europa, la formalizzazione del concetto di “fotografo-autore” nel discorso storico sulla fotografia avviene in concomitanza con le attività di rilevamento fotografico del paesaggio francese,

16 Attraverso 14 operazioni di confronto fotografico Ugo Mulas prova a indagare l'identità e il linguaggio della fotografia, sottolineandone da un lato le potenzialità di manipolazione del reale e dall'altro l'aderenza che la fotografia può avere con la realtà. Ciò che Mulas verifica sono veri e propri elementi del linguaggio fotografico: le possibilità di scrittura fotografica, l'uso del tempo fotografico, dello spazio e delle diverse tecniche (ad esempio l'ingrandimento, il formato, gli obiettivi), il rapporto tra il fotografo e il mondo fotografato. Il tutto è vissuto dal fotografo come pura operazione di ricerca: “Oggi, mi rendo conto che le fotografie [...] sono una presa di coscienza e non una registrazione, una presa di coscienza come lo è qualsiasi autentica operazione conoscitiva” (Mulas 1973, p. 145).

17 Franco Vaccari, già nel 1969, sviluppa la prima delle sue *Esposizioni in tempo reale* dal titolo *Maschere. Dieci esperimenti di un nuovo teatro*. L'artista modenese opera in diretto contatto con il circuito artistico e non è un caso che la sua *Esposizione* più nota sia quella realizzata alla biennale di Venezia del 1971. Un circuito a cui Vaccari riconduce una svolta di linguaggio: “È stato a partire dagli anni settanta che la fotografia è uscita dal ghetto del privato, quando gli artisti concettuali hanno azzerato la distanza tra i linguaggi alti e quelli bassi” (Vaccari 1983, p. 4).

promosse dalla Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (DATAR) all'inizio degli anni Ottanta (cfr. Morel 2003). L'esperienza e il linguaggio cresciuto in questo ambito vengono importati in Italia da Roberta Valtorta e sanciti nell'assimilabile esperienza italiana dell'Archivio dello spazio¹⁸.

Il paesaggio diventa un campo privilegiato di analisi del medium (cfr. Valtorta 2005, § 16) e un oggetto di riflessione che produce operazioni fotografiche assimilabili alle *Verifiche* di Ugo Mulas. Solo in questo senso i fotografi italiani di paesaggio potranno entrare nel binomio arte-fotografia, come dimostra la sequenza dei cataloghi discussi in precedenza.

Dal canto loro gli artisti attingono al mondo della fotografia usandola per la produzione delle loro opere. Paolini, Pistoletto, Penone, usano la fotografia (e come vedremo i fotografi) come strumento tra gli altri, spostando la loro analisi alla gerarchia delle arti, utilizzando la fotografia come linguaggio basso, al pari dei documenti e dei materiali poveri. Tutto ciò nella piena consapevolezza dei timori di Scharf.

Sebbene questa sia una semplificazione fin troppo generica - e non tratteremo in questa sede queste problematiche -, ciò che accomuna questi due approcci, quello ad esempio di Ugo Mulas e quello degli artisti genericamente poveristi, è la riflessione sullo statuto degli strumenti che vengono utilizzati nella loro pratica operativa.

Mentre gli artisti tendono ad abbandonare i linguaggi tradizionali come la pittura e la scultura, attingendo a mezzi meno tradizionali, i fotografi cercano forme di linguaggio per elevare lo statuto del proprio medium. Vedremo nei prossimi capitoli come i principi dell'evoluzione del linguaggio fotografico si possano rintracciare nei dibattiti degli anni Cinquanta che si svilupperanno in alcune proposte editoriali a partire dagli anni Sessanta.

Vedremo anche come, proprio all'interno della fotografia d'arte, sia stato possibile svincolarsi dai modelli precedenti e dar vita all'analisi della fotografia nei suoi diversi aspetti. È qui che si concretizza quel "luogo di contaminazione" che abbiamo definito nel primo paragrafo.

Le mostre sopra citate e le relative ricostruzioni storiche svelano coincidenze e avvicinamenti tra fotografia e arte contemporanea da un punto di vista che, per quanto fondamentale, non è giusto considerare come l'unico possibile. Non è per esempio mai presa in considerazione la fotografia d'arte contemporanea, ovvero la documentazione delle opere e degli artisti, che sarà invece l'oggetto di questo lavoro e che può essere fonte di maggior chiarezza nell'analisi dei rapporti tra i due elementi del

¹⁸ L'Archivio dello Spazio è una ricognizione sul paesaggio promossa dalla provincia di Milano e realizzatasi tra il 1987 e il 1997. Nel commentare questa e le coeve esperienze sul paesaggio, Roberta Valtorta ribadisce il nuovo ruolo del fotografo: "non che mancasse, nel ventaglio delle applicazioni della fotografia, la narrazione del paesaggio: riviste, monografie commissionate da aziende e banche, libri dono e collane di libri illustrati (si pensi alla lunga attività del Touring Club Italiano) [...]. Ma mentre all'interno di queste esperienze il fotografo può definirsi 'illustratore di temi', con la nascente committenza pubblica [...] il fotografo diviene 'autore'" (Valtorta 1994, p. 41).

binomio arte-fotografia di cui si sta trattando.

Ma prima di addentrarci nel problema specifico della fotografia di documentazione è necessario dare un rapido sguardo al circuito artistico milanese del periodo.

L'immagine nell'arte. Le gallerie

Giorgio De Marchis intitola il paragrafo dedicato agli anni Sessanta della *Storia dell'arte Italiana del Novecento*: “Il decennio 1959-1968: sperimentalismo e manierismo; dalla crisi dell’oggetto artistico alla crisi del concetto di arte”. Poi, per introdurre le esperienze, soprattutto romane e milanesi, lo storico scrive:

il fatto nuovo da registrare nel decennio che comincia col 1959 è costituito dall’esordio di un certo numero di artisti [...] che, reagendo al “gusto” informale, raccoglie tuttavia le indicazioni più radicali contenute nelle opere di Burri, Capogrossi, Fontana, Colla, Rotella [...] nel senso proprio di crisi dell’oggetto artistico da cui trarre le più ampie conseguenze. (De Marchis 1982, p. 12)

Negli anni Cinquanta l’Italia dell’arte ha visto succedersi diverse esperienze fondamentali i cui temi principali sono stati l’analisi spazialista, quella informale e una nuova forma dichiarata di realismo. I protagonisti di questa stagione artistica, che proseguiranno le loro sperimentazioni in forma personale nel corso degli anni successivi, sono molti e avranno conseguenze importanti sull’arte degli anni Sessanta.

Nel 1959 a Milano si segnalano due avvenimenti di rilievo: l’uscita del primo numero della rivista “Azimuth” e la creazione del *Gruppo T*. Il primo evento rappresenta un’esperienza trainante per il decennio 1960 ed è legato sia alla rivista che alla galleria Azimut i cui fondatori sono Piero Manzoni e Enrico Castellani. Entrambi sono attivi a Milano già da qualche anno e lavorano alla comune necessità di superare il trascorso periodo informale e di sviluppare un progetto in cui – secondo Castellani – “l’arte fosse una continua riflessione sull’arte, un’interrogazione senza fine sul suo stesso concetto” (Zevi 2005, p. 155). E, sempre nelle parole di Castellani: “La posizione prevalente è quella di distacco dal gusto e dalle motivazioni dell’informale generalizzato, dal soggettivismo, dall’irrazionalismo [...] si cerca un linguaggio oggettivo nuovo, fondato anche su un riesame critico delle avanguardie storiche” (Zevi 2005, p. 155).

Il 25 gennaio del 1960 esordiscono alla Galleria Pater i componenti del *Gruppo T*¹⁹, presentando lavori sviluppati all’insegna dell’analisi di problemi inerenti il rapporto spazio-temporale nelle “costruzioni-percettive”. Alla base delle sperimentazioni del gruppo c’è la necessità di superare il limite costituito dalle tradizionali categorie della pittura e della scultura. Il superamento di tali limiti è individuato

19 A formare il gruppo: Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, a cui si aggiungerà immediatamente Grazia Varisco.

nell'analisi della "percezione dei rapporti tra spazio e tempo", nella considerazione della realtà come "continuo divenire di fenomeni percepibili nelle loro proprie variazioni", secondo quanto recita il manifesto collettivo del Gruppo T, *Miriorama 1* (Barilli 1979, p. 106).

Sulla scia delle ricerche succitate si inseriscono altre esperienze, come ad esempio, nel 1963, il gruppo *Nuova tendenza* coordinato da Enzo Mari, oppure le sperimentazioni di Dadamaino (Edoarda Maino), Vincenzo Agnetti, Paolo Scheggi, Getulio Aviani o la costante presenza del poliedrico Bruno Munari che, per esempio, nel 1963, organizza con Giorgio Soavi, nel negozio Olivetti, la mostra collettiva *Arte programmata*, presentata da Umberto Eco²⁰.

Altro gruppo che merita una citazione, e i cui protagonisti sono attivi anche a Milano, è il *Gruppo 63* che lavora al limite tra la narrativa, la poesia, la grafica e le arti visive. Conta tra le sue fila numerosi poeti, scrittori e critici²¹.

Dal 1967, un gruppo eterogeneo di artisti vengono raccolti sotto l'etichetta Arte Povera, nella mostra genovese *Arte povera. Im-Spazio*. Il curatore della mostra annuncia nel catalogo un nuovo modo di trattare l'arte in cui "cadono le convenzioni iconografiche e si sbriciolano i linguaggi simbolici e convenzionali" (Zevi 2005, p. 286). I protagonisti della stagione che verrà definita poverista, erano già attivi tra Genova, Torino, Roma e Milano e proseguiranno i loro percorsi raggiungendo la notorietà internazionale²².

Infine non si può dimenticare il gruppo dei firmatari del manifesto del *Nouveau Réalisme*, proposto alla Galleria Apollinaire di Milano nel 1960 da Pierre Restany che mira – come si evince dal testo che accompagna la mostra - al superamento della pittura da cavalletto e di qualsiasi altro strumento dell'arte tradizionale, in favore di un nuovo realismo della emozione, del sentimento e della poesia²³.

Un rapidissimo excursus, il nostro, per ribadire quanto detto nel paragrafo precedente sulla tendenza all'analisi del linguaggio e della natura dell'arte stessa. La fotografia in questa vicenda avrà un ruolo determinante non solo come medium tra gli altri, strumento per assecondare la ricerca di nuovi linguaggi artistici, ma anche come supporto di documentazione di questa ricerca. Nel contempo, i fotografi che svilupperanno questo secondo aspetto faranno fronte a nuovi problemi da risolvere e

20 Alla mostra sono presenti il Gruppo T il Gruppo N e Enzo Mari.

21 Tra coloro che operano a Milano: Nanni Balestrini, Emilio Isgrò, Sarenco. Nella prima parte delle attività riferibili all'etichetta Poesia Visiva, tra il 1963 e il 1967, a Milano vengono svolte la mostra *Mostra di poesia visiva* presso la Libreria Feltrinelli nel 1966 e *Rassegna di poesia/nuove tecniche visive in Italia* presso il Club Turati nel 1967, il manifesto *Le poesie visive di Isgrò*, presentato alla galleria Apollinaire nel aprile del 1967, cfr. La poesia visiva 1979.

22 Per una cronologia delle mostre collettive che raccolgono artisti di questa "corrente" cfr. Celant 2011.

23 Alla mostra partecipano: Arman, César, Christo, Gérard Deschamps, François Dufrène, Yves Klein, Raymond Hains, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé. Cfr. Nouveau Réalisme 1970, in cui Restany rivisita i dieci anni di vita del gruppo e ne ripropone di tre manifesti: Milano, aprile 1960; Paris, maggio 1960; Monaco, febbraio 1963.

troveranno soluzioni diverse rispetto agli altri settori in cui si snodava la professione fotografica.

Riprendendo la nostra panoramica sull'arte a Milano negli anni Sessanta, oltre ai nomi citati, si potrebbero citare numerosi altri artisti che, gravitando nel circuito artistico, godono della vivace attività proposta nelle gallerie d'arte. Per citarne alcune: la Galleria del Naviglio, dove Rotella esporrà nel 1960); la Galleria Vismara, dove Luciano Fabro esporrà per la sua prima personale nel maggio del 1965; la Galleria Blu, che propone interessanti incontri come *Musica e segno* (novembre 1962), *Poesia e segno* (ottobre 1963), *Gesto e segno* (novembre 1964); la Galleria dell'Ariete, dove approderà Giulio Paolini nell'aprile del 1966; la Galleria Sperone che vede la presenza di Michelangelo Pistoletto nel novembre del 1966; la Galleria Jolas, con una mostra delle opere di Pino Pascali nel 1968; la Galleria Toselli, dove verrà esposta *Sentenza! Boetti, Long, Paolini, Ryman* nel 1969, e che sarà il ponte per le mostre torinesi di Gian Enzo Sperone.

Alcuni galleristi tendono a specializzarsi nei confronti delle nuove correnti o avanguardie. Per citare alcuni esempi, gli artisti associabili all'arte povera avranno due punti di riferimento in Franco Toselli – attivo dal 1967²⁴ - e, con un respiro più internazionale, in Françoise Lambert - che apre nel 1969 con la prima italiana di Richard Serra.

Guido Le Noci apre nel 1954 la Galleria Apollinaire, dimostrando da subito un certo interesse per l'arte italiana, per poi virare decisamente verso i rappresentanti dell'École de Paris e iniziando a seguire le attività di Pierre Restany e diverse esperienze di ambito francese.

Renato Cardazzo nei primi anni Sessanta, a seguito della morte nel 1963 del fratello Carlo, prende in gestione la Galleria del Naviglio, aperta a Milano nel 1946 e luogo storico in cui vengono presentati gli artisti spazialisti negli anni Cinquanta. La nuova direzione si interessa anche alle nuove avanguardie e ad artisti come Getulio Alviani, Mario Ceroli, o Paolo Scheggi.

Giorgio Marconi apre il suo spazio espositivo, lo Studio Marconi, nel novembre del 1965 con un'esposizione collettiva che riunisce opere di Lucio Del Pezzo, Vittorio Adami, Mario Schifano, e prosegue con una personale di quest'ultimo dal titolo *Vero amore*, nel dicembre dello stesso anno. Successivamente organizzerà regolarmente esposizioni in collaborazione con gallerie internazionali (cfr. Studio Marconi 1976).

Tra i galleristi più attivi, dal 1961, Arturo Schwarz trasforma la sua libreria in spazio espositivo, dedicandosi alle avanguardie storiche, in particolare al Surrealismo e al Dadaismo. Il collezionista si interessa poi al movimento spaziale, presentando le opere di Lucio Fontana e Roberto Crippa, al

²⁴ La Galleria Toselli, che nei primi anni di attività porta il nome di Galleria de Nieubourg (che traduce letteralmente il nome della via in cui ha la prima sede, via Borgonuovo), inaugura con una mostra di Gio Ponti a cui segue, sempre nel 1967, Sonia Delaunay. Dal 1968 con la mostra di Alighiero Boetti di cui parleremo nel capitolo dedicato a Enrico Cattaneo, si apre agli artisti dell'arte povera.

movimento nucleare con mostre di Enrico Baj, Sergio Dangelo e Lucio Del Pezzo. Tra i *Nouveaux Réalistes* organizza mostre di Arman, César, Raysse, Spoerry e poi Dufrene, Hains, Rotella.

Peppino Palazzoli fonda nel 1957 la Galleria Blu, aprendo con una significativa mostra di Mario Sironi e denunciando così una predilezione per la pittura. Nel corso della sua attività la galleria proseguirà a intervallare i più importanti artisti italiani (da Burri a Fontana, da Manzoni a Vedova) con nomi di interesse internazionale (da Dubuffet a Klein da Matta a Chadwick) (cfr. Battino 1987).

Pur nella sua sinteticità e incompletezza, questa lista di gallerie ci dà una serie di indizi per poter inquadrare la città di Milano come bacino ricettivo attento all'arte italiana e internazionale, capace di accogliere le nuove tendenze artistiche e di veicolare l'arte del passato e quella più tradizionale.

Le gallerie, per il nostro studio, assumono diversi significati. Per esempio, è soprattutto attraverso le gallerie che i fotografi conoscono gli artisti e gli operatori del settore. Ed è nelle gallerie che possono vedere e frequentare le opere internazionali e le novità in campo artistico. La galleria, consciamente o meno, rappresenta, per il fotografo d'arte degli anni Sessanta, il più importante strumento di confronto per il suo modo di operare. Ancora, nelle gallerie si trova la possibilità di confrontarsi con la quotidianità del lavoro artistico che non comprende più solo il momento della creazione dell'opera e la sua esposizione, ma si concentra anche sul rapporto tra l'artista e lo spazio espositivo. Un rapporto che si mette in luce non solo ad opere posizionate ma proprio nell'atto dell'allestimento. Gli spazi stessi della galleria diventano per gli artisti uno degli elementi su cui ragionare in funzione delle opere. Di conseguenza il fotografo è chiamato a rappresentare non solo opere esposte ma anche la relazione che l'artista riesce a instaurare con lo spazio espositivo.

Inoltre i galleristi diventano una delle fonti di reddito per i fotografi d'arte, che producono, attraverso la documentazione delle opere, degli allestimenti e degli artisti che vengono ospitati, immagini utili all'autentica delle opere, alla pubblicazioni dei cataloghi, dei materiali informativi e di quelli promozionali.

Ci occuperemo oltre di dar conto di questi aspetti nell'attività dei fotografi per le gallerie. Ora, per riferire di altre possibili committenze per i fotografi che si occuperanno d'arte, va brevemente fatto un accenno al rilevante bacino dell'editoria d'arte.

L'immagine nell'arte. Riviste e cataloghi

In particolare ciò che ci interessa è dare uno sguardo ai collettori di immagini delle attività artistiche, ossia le riviste specializzate e i cataloghi di mostre collettive²⁵ di una certa importanza. Un sguardo

²⁵ Non ci si occuperà di analizzare i cataloghi delle mostre personali e delle monografie degli artisti, né dei libri d'artista, che amplierebbero in modo ingestibile il nostro campo di indagine.

orientato a svelare come vengono utilizzate le fotografie più che alla rappresentazione delle istanze artistiche del periodo.

Se ci si sposta nel settore della fotografia per le riviste e i cataloghi d'arte contemporanea, si può notare come la produzione d'immagini sia riconducibile, almeno in parte, al più generale sviluppo del mercato dell'arte e delle mostre pubbliche nel corso del decennio (cfr. Poli 2003, pp. 139-166). Significativa in questo senso è la pubblicazione, nel 1962, del primo Catalogo Bolaffi d'Arte Moderna; ancor di più sono indicative le date di fondazione di alcune riviste: le brevi esperienze di "Bit" (1967-1968) e "Carta Bianca" (1968-69); longeva "Flash Art", attiva dal 1967, e "NAC" che raccoglie le idee di numerosi critici del periodo (1970-1974) – a supporto di un circuito artistico in piena evoluzione²⁶; oppure l'evoluzione culturale e grafica di riviste come "Marcatré" (1963-1970) o "Metro" (1960-1972)²⁷. Al limite tra il circuito amatoriale e quello artistico va citata l'esperienza dei "Quaderni d'Imago" (1964-1972), monografie su artisti illustrate da reportage fotografici che analizzeremo nel quinto capitolo.

Vedremo alcuni esempi di come è trattata la fotografia in alcune di queste riviste nel capitolo dedicato ai fotografi d'arte. Quanto ci interessa ora è l'ingresso imponente della fotografia nell'editoria d'arte. Ciò vale non solo per le opere che utilizzano la fotografia come medium (come ad esempio Paolini o Pistoletto) ma anche per la rappresentazione degli artisti e delle opere allestite, delle mostre in galleria. Il taglio che viene dato all'inclusione di queste immagini e nei periodici è differente da rivista a rivista e anche dal tipo di articolo che accompagnano: possono essere utilizzate come supporto visivo ad un approfondimento critico, ad una manifestazione d'intenti teorici o a digressioni storico-critiche. Inoltre, la gran parte delle riviste che propongono articoli di approfondimento ricalcano la tendenza a pubblicare sezioni documentarie in cui la fotografia trova un posto di assoluto rilievo. Si veda ad esempio la sezione *Information Documentation Archives*²⁸ della rivista "L'uomo e l'arte" diretta da Franco Castelli.

Le fotografie entrano nelle riviste non solo a supporto delle analisi critiche delle opere ma anche come promozione delle attività delle gallerie. Sotto quest'aspetto, tra tutte, "Flash Art" e "Domus" aprono degli spazi di pubblicazione delle fotografie d'arte sino ad allora inesistenti, determinando la presenza, per quanto minima, di corridoi professionali.

Infine è tramite queste riviste che si possono vedere esempi di opere fotografiche inedite provenienti

²⁶ Per le riviste d'arte del periodo, cfr. Sergio 2011a. Per le riviste d'avanguardia cfr. Maffei-Peterlini 2005.

²⁷ Da notare che la rivista milanese "Metro" all'inizio degli anni Sessanta propone un uso della fotografia particolarmente curato avvalendosi di pochi e qualificati fotografi tra i quali Ugo Mulas e Paolo Monti.

²⁸ Il titolo della sezione richiama l'annuncio di Germano Celant, in "NAC" (1971, p. 5), in cui si indicava un nuovo metodo operativo per la diffusione delle idee, dei documenti e dell'arte. Celant farà della sigla *Information Documentation Archives* un suo marchio di fabbrica dando questo nome anche al suo archivio di Genova.

dall'estero - come dei provini di Andy Warhol (cfr. Collage n. 3-4, dicembre 1964) - o degli allestimenti temporanei più noti - come i cavalli di Kounellis (cfr. Collage n. 8, dicembre 1968).

Per spostarsi sul versante dei cataloghi d'arte, dalla metà degli anni Sessanta, si manifesta una tendenza a concedere uno spazio sempre maggiore alle fotografie.

Confrontando le pubblicazioni dell'epoca è chiaro come alcune spicchino per un rinnovato uso dell'immagine. Non mancano certo i casi di un uso più tradizionale della fotografia, come nei cataloghi della rassegna *Alternative attuali* curate da Enrico Crispolti (cfr. Crispolti-Bandera 1962 e Crispolti 1965, 1968), in cui le immagini sono utilizzate rispondendo a criteri di pura documentazione delle opere, e sono sottostimate rispetto al corposo testo. Sono questi cataloghi in cui questa scelta può anche essere dovuta alla mancanza degli artisti più all'avanguardia, come per le prime due edizioni della rassegna aquilana. Negli stessi anni tuttavia la mostra *Nuove tecniche dell'immagine* (1969) faceva rientrare artisti inscrivibili a questo ambito (per fare solo pochi esempi, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto o i rappresentanti della Pop Art come Robert Rauschenberg e Warhol), ma manteneva un approccio alla costruzione del catalogo molto classico, con un'immagine di opera per ogni scheda d'artista. Anche *Al di là della pittura* (1969) non sviluppa nuove modalità di approccio all'immagine, e se novità vi si può trovare, è nella natura stessa delle opere riprodotte che fanno molto uso di fotografie e fotogrammi di film.

I primi cataloghi che introducono aspetti innovativi nell'uso della fotografia sono *Il teatro dell'arte* (1967) e *Arte povera* (1967) a cui seguono *Amore mio* (1970) e *Vitalità del negativo* (1970)²⁹. In questi casi i curatori usano i cataloghi in modo diverso da prima con una consapevolezza diversa del significato delle immagini sia per la natura delle opere sia del circuito di ricezione dell'arte.

Il catalogo infatti, sul finire degli anni Sessanta, assume un valore completamente nuovo, al punto – estremo - da poter in alcuni casi essere pensato come forma sostitutiva alla mostra. A causa della natura dematerializzata di un certo tipo di arte e grazie all'uso della fotografia – per la sua riproduzione – e del testo, si può pensare di produrre un compendio di informazioni tale per cui “in certi casi, l'esposizione può essere il *catalogo*” (cfr. Sergio 2006), l'idea generale che si trae dalla lettura di questi volumi è l'intenzione dei curatori di dare uno spazio “libero”, di più pagine, a ogni artista, in cui quest'ultimo possa rappresentare la sua poetica al di là dell'impaginazione del catalogo, della tradizionale scheda sull'artista e della mediazione testuale del curatore. Non tutti gli spazi dedicati agli artisti nei cataloghi ottengono questo risultato.

Ciò che pare più interessante per il nostro discorso è che lo spazio nel catalogo per l'artista diventa uno

²⁹ Si noti che quattro tra i cataloghi citati sono editi dal Centro Di Edizioni di Firenze il cui contributo va ancora tutto valutato.

spazio per il fotografo, che è il produttore delle immagini e in quasi tutti i casi è citato con il riferimento specifico al contributo realizzato. Questo aspetto è degno di attenzione sicuramente per la prospettiva economica che sottende alla produzione delle fotografie per questi libri. Ma ci sono anche altri motivi di interesse.

Per i fotografi essere presenti in questi cataloghi dà sicuramente un altro prestigio al proprio lavoro rispetto alla pubblicazione di un'immagine singola pubblicata spesso senza riferimento all'autore, come avveniva nei cataloghi precedenti. Inoltre al fotografo a volte, per la capacità che gli si riconosce, viene data la libertà di proporre una visione personale delle opere in mostra o, addirittura, di verificare il linguaggio fotografico stesso; e il caso delle fotografie di Mulas per Paolo Scheggi è illuminante da questo punto di vista. Infatti la *Verifica 3* di Mulas si basa su un provino realizzato per la mostra *Vitalità del negativo* ma non pubblicato nel catalogo. La modalità di analisi dell'opera è tuttavia da far risalire proprio alla documentazione dell'opera di Scheggi pubblicata nel catalogo *Amore mio* (cfr. Bonito Oliva 1970, s.p.) e che il fotografo riproporrà in altre occasioni. In questo senso egli assume un ruolo diverso dal semplice riproduttore di opere e sente la necessità di entrare in relazione con l'opera e l'artista, di dimostrare una consapevolezza nell'approccio all'arte, divenendo protagonista di quel "luogo di contaminazione" che abbiamo individuato essere, per così dire, il luogo del superamento del binomio arte-fotografia.

CAPITOLO 2

LA FOTOGRAFIA COME FONTE PER LA STORIA DELL'ARTE

Dalla teoretica agli archivi

La fotografia d'arte contemporanea non è un aspetto ancora del tutto trattato dagli specialisti del medium. La gran parte degli studi in quest'ambito³⁰ si riferisce ai rapporti tra fotografia e arte nel XIX secolo. Da un certo punto di vista è l'arte stessa degli anni Sessanta ad allontanare l'attenzione da questo genere fotografico. L'utilizzo della fotografia come medium tra gli altri nella pratica dell'arte da un lato, l'attestazione di una fotografia d'autore, come abbiamo già notato, dall'altro, hanno fatto sì che gli storici si siano concentrati sull'uso della fotografia come mero strumento, lasciando nell'ombra il valore documentario che essa aveva nel circuito artistico.

Tra i possibili usi da parte degli artisti della fotografia alla fine degli anni Sessanta, il critico e storico della fotografia statunitense Christopher Phillips annovera diverse voci che potremmo racchiudere in due grandi categorie: componente delle opere d'arte; veicolo delle opere³¹. La prima di queste due categorie ha ottenuto una grande attenzione, come si è visto. La seconda è sempre stata interpretata nell'ottica della storia dell'arte.

Per quanto riguarda la prima di queste due categorie, le riflessioni che gravitano attorno all'introduzione della fotografia come medium artistico si basano spesso sulla sua capacità di attestare l'esistenza di operazioni effimere. Non v'è dubbio, infatti, che uno degli aspetti più rilevanti dell'arte del periodo sia la dematerializzazione³² dell'opera. In quest'ottica, la fotografia viene considerata dagli storici quale strumento di visibilità delle nuove forme espressive dell'arte. Si prenda ad esempio quanto scrive, a pochi anni di distanza dalla mostra *Combattimento per un'immagine* (1973), Daniela Palazzoli, una delle più note critiche e curatrici di mostre al limite tra fotografia e arte. Nell'interpretare il contributo della

30 Per una bibliografia di riferimento si vedano ad esempio Guerci-Cassanelli 1999 e Marisa Dalai Emiliani, *Storia dell'arte e riproduzione fotografica. Una riflessione in più tempi*, in Guerci-Minervini-Valtorta 2003, pp. 159-161.

31 Entrando nelle specifiche voci, tra quelle che possono interessare maggiormente il nostro studio, oltre alla fotografia come documento di eventi (performance e simili), ovvero come memoria visiva di opere temporanee, vengono elencate: fotografie come componenti dei lavori artistici; fotografia come mezzo per la *mise-en-scène* della Body Art; fotografia come traccia storica della memoria personale; fotografia come riflessione sui modelli pittorici. Va aggiunta a questa lista la documentazione dell'ambiente artistico che include le immagini delle opere, degli artisti, degli allestimenti, degli spazi espositivi, delle vernici, degli operatori del settore, ovvero proprio la documentazione fotografica da cui prende le mosse la nostra tesi (cfr. Soldaini 1995, pp. 9-10).

32 Si fa riferimento all'articolo *The Materialization of Art* di John Chandler e Lucy Lippard apparso sulla rivista "Art International", v. 12, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-36, oggi in Alberro-Stimson 1999, pp. 46-51.

fotografia alla produzione delle opere d'arte, l'autrice afferma:

nella società tecnologica e industrializzata [...] la fotografia sostituisce il linguaggio per parole divenendo il linguaggio per immagini. Gli artisti, quindi, che usano la fotografia come mezzo espressivo riprendono le tecniche già note per differenziare le loro opere dalle altre immagini che ormai hanno completamente invaso il panorama visivo dell'uomo. (Palazzoli 1977, p. 46-47)³³

Non è nostro compito analizzare gli usi della fotografia nelle tesi e nelle pratiche degli artisti³⁴, aspetti che ci porterebbero troppo lontano dai nostri obiettivi. Per questo ci atteniamo all'avviso dello storico dell'arte inglese John Roberts che, riferendosi all'arte concettuale, afferma che per comprendere il ruolo inconscio della fotografia in tale ambito si deve far attenzione a non dare troppo credito alla posizione “teoretica dominante”³⁵.

Per quanto non si vogliano ricercare ruoli inconsci della fotografia del periodo o indagarne i rapporti con le teorie dominanti, è bene abbozzare un discorso sul valore dell'integrazione del dispositivo fotografico nell'arte. Lo faremo attraverso gli scritti di Giuliano Sergio, che negli ultimi anni ha concentrato i suoi sforzi nell'analizzare l'uso della fotografia nell'*Arte povera*.

Nei suoi primi scritti lo studioso sottolinea come al “rifiuto della tradizione del reportage” da parte dei Poveristi corrisponda “l'assunzione di uno stile documentario (oggettività, incisione, frontalità) o amatoriale” (Sergio 1995, p. 10). Sergio rileva dunque come la neutralità – vera o presunta – del medium, la sua trasparenza, sia la qualità ricercata dai promotori del movimento.

Il concetto di neutralità della fotografia pare necessario alla promozione della figura del critico-acritico, per riprendere una celebre formula di Germano Celant³⁶. “Il critico - afferma lo stesso Celant - controlla gli strumenti informativi e li fa agire in corrispondenza dialettica con il lavoro in arte, senza sovrapporsi o mediare, in maniera deformante, il discorso artistico” (1970, p. 29). Il fine ultimo è gestire il “potere non sull'arte, ma sugli strumenti di documentazione” (p. 30). Scopo del critico-acritico è, parafrasando le conclusioni di Celant, di raccogliere dati e documenti al fine di mantenere integra l'autonomia dell'arte.

Dalla nostra prospettiva, si può rilevare in Celant l'intenzione di arginare il valore sociale e culturale della fotografia del periodo. Come se egli intravedesse il rischio di una perdita di valore artistico in quelle opere che della fotografia facevano un grande uso. L'operazione intellettuale di Celant è

33 Il saggio prosegue con esempi di opere tra cui Duane Michals, *The True Identity Of Man* del 1971. Nel corso del volume l'autrice riprenderà alcuni movimenti artistici (Pop Art, Iperrealismo, Arte concettuale, ecc.) descrivendo l'apporto dato ad essi dalla fotografia.

34 Per il valore che assume la fotografia come strumento per gli artisti della seconda metà degli anni Sessanta, cfr. Palazzoli 1977 e Buchloh 2000; in ambito italiano rimandiamo a Sergio 2006 e Pola 2011.

35 “in opening up conceptual art to the unconscious place of photography it is necessary to keep in mind that the dominant theoretical voice of conceptual art was also, in a sense, not to be 'trusted'” (Roberts 1997, p. 10).

36 Per un approfondimento sul dibattito sviluppatosi intorno alle tesi di Germano Celant, cfr. Dantini 2011.

interpretabile allora come un'operazione di resistenza verso una possibile assimilazione dell'arte nel più ampio dominio della fotografia e dei media; assimilazione perfettamente simmetrica rispetto a quanto descritto nell'introdurre il binomio arte-fotografia.

Quanto proposto da Celant si iscrive nella più ampia consapevolezza, da parte del critico, del canale distributivo dell'arte italiana della seconda metà degli anni Sessanta. Canale che, pur non raggiungendo un pubblico esteso, si costruisce in coscienza della potenza dell'informazione di massa (cfr. Celant 1970). Le fotografie sono considerate, per riprendere il filosofo Vilém Flusser, come “volantini muti, i quali vengono distribuiti tramite riproduzione, e precisamente attraverso canali massificatori del gigantesco apparato distributivo programmato” (2006, p. 73); e il fotografo quando opera per il programma, consapevolmente o meno, vi aderisce, cercando di produrre immagini pubblicabili (cfr. p. 71).

La specificità del campo che stiamo analizzando, quello della fotografia d'arte, è che esiste una gran mole di immagini che non entra nel canale distributivo dell'arte. Questo per diverse ragioni. In primo luogo il canale di distribuzione specifico del circuito artistico non ha una gran capacità di digerire e diffondere immagini, per il semplice motivo che le pubblicazioni relative all'arte contemporanea restano un ambito di nicchia rispetto alle tirature dei media più comuni (quotidiani e rotocalchi). In secondo luogo, i critici e gli artisti evitano di dare troppa autonomia ai fotografi, relegandoli al ruolo di operatori che producono documenti il più possibile neutri – lo abbiamo sottolineato in precedenza –, tanto da cercare di controllarne l'atto produttivo³⁷ e limitare la circolazione dei loro scatti. Di fatto, solo una minima parte delle fotografie prodotte viene scelta dai critici e dagli artisti e diviene l'immagine ufficiale delle opere, se non l'opera stessa quando assume *force iconique* (cfr. Sergio 2012, p. 135). Infine, proprio in quegli anni l'apparato dell'arte vive una fase di evoluzione, come abbiamo visto – nel primo capitolo - ad esempio con i cataloghi di alcune mostre della fine del decennio. Sebbene i fotografi stessi apportino un contributo decisivo allo svolgersi di tale evoluzione, l'instabilità nelle prassi d'uso e di diffusione delle loro immagini fa sì che queste ultime non sempre vengano considerate e sfruttate dall'apparato stesso³⁸. I fotografi realizzano comunque, a dispetto della modica quantità di immagini che l'apparato distributivo utilizza, numerosi scatti che potremmo considerare sperimentali e che non ottengono visibilità.

37 Riferendosi agli artisti della fine degli anni Sessanta, Ugo Mulas ricorda una certa reticenza alla collaborazione: “avrei dovuto fare proprio quello che il pittore voleva, avrei dovuto essere uno strumento nella sua mano e tu sai che questi pittori impongono il loro punto di vista perché 'la fotografia è la loro opera' [...] e poi scelgono, di tutto il lavoro che fai, quella foto che a loro interessa e il resto deve essere eliminato” (Quintavalle 1973, p. 36).

38 Significativo è il caso del reportage di Ugo Mulas sulla mostra *Vitalità del negativo* del 1970, di cui al tempo non viene fatto uso (se non per le immagini scelte per il catalogo della mostra) e che solo recentemente ha ottenuto maggiore visibilità (cfr. Sergio 2011).

La nostra ricerca prende le mosse dalla convinzione che sia necessario analizzare proprio questo tipo di documentazione fotografica, cioè a dire quella che rimane fuori dal canale, quella meno visibile se non invisibile. Ai margini dell'apparato ufficiale, il fotografo ha la facoltà di liberare i suoi interessi producendo delle immagini "altre" rispetto a quelle gestite dal canale di diffusione dell'arte.

I principali fotografi che operano in questo settore sono portatori di una qualità dell'atto che ha delle radici storiche nel decennio Cinquanta e va valutata alla luce dell'evoluzione della fotografia documentaria e delle riflessioni sul linguaggio fotografico (aspetti che analizzeremo nella seconda parte di questo lavoro). Inoltre, questi fotografi che sono professionisti, operano già con la conoscenza del più ampio canale dell'informazione di massa e sono inseriti nel più ristretto canale dell'arte.

Tuttavia non è solo per questo canale che i fotografi producono le fotografie d'arte e non operano sempre in ragione della "teoretica dominante" ma della loro cultura, esperienza e professionalità.

Vi è dunque un punto di vista fotografico di questa vicenda, rintracciabile in quei grandi collettori di immagini che gli artisti e i critici del periodo non hanno utilizzato: gli archivi fotografici. Negli archivi 'nascosti' dei fotografi d'arte, si può uscire dalla "teoretica dominante" proposta da critici come Celant. La gran parte delle fotografie scattate in quel periodo, presenti negli archivi dei fotografi, sono inedite e raccontano un punto di vista spesso estraneo all'uso che se ne fa nell'editoria d'arte. Questo uso estraneo è al centro della nostra tesi. È nella distanza tra la scelta dei documenti "ufficiali" e la modalità di operare dei fotografi d'arte che si può analizzare il già citato "luogo di contaminazione" e rimettere in questione il rapporto tra fotografia e arte contemporanea.

A dieci anni dalla prima analisi della funzione dei documenti nell'arte, Giuliano Sergio inserirà, tra coloro che promuovevano le riflessioni teoriche dell'avanguardia (critici, galleristi, collezionisti), anche i fotografi (cfr. Sergio 2006, p. 65). Successivamente giungerà, con chiaro riferimento alle riflessioni di Mulas e alla sua duplice attività di fotografo d'arte e artista che analizza il linguaggio fotografico, alle seguenti conclusioni:

il reportage, la fotografia documentaria e amatoriale, le foto scientifiche e di moda diventano stili della rappresentazione non più legati ai soggetti abituali, facendo di un'immagine un rinvio che non è solo al suo referente ma alla tradizione del linguaggio fotografico. Le ricerche nate per la documentazione delle operazioni effimere contribuiscono all'affermarsi di una fotografia contemporanea che sviluppa un legame privilegiato con la storia e la memoria. È questo spessore dell'immagine, questo déjà vu, che gioca con il tempo e la storia dei generi e che interpella i limiti dell'esperienza visiva dello spettatore, il legame trascendentale tra l'immagine e il linguaggio. (Sergio 2011a, p. 95)

Ha ragione l'autore quando vede nelle ricerche nate per la documentazione uno spazio in cui si contribuisce allo sviluppo della fotografia contemporanea. Ha ugualmente ragione nel sollevare la questione dello spessore dell'immagine fotografica. Pare invece in fallo quando definisce trascendentale

il legame tra immagine e linguaggio³⁹. Dimosteremo nei prossimi capitoli come l'evoluzione del linguaggio fotografico goda di una certa accelerazione negli anni Sessanta tale da mettere in luce il valore di medium dello strumento, capace di stare in continuo contatto tra diversi settori come il reportage e l'arte. Tuttavia, come ribadiremo in più occasioni, questo continuo contatto non dà vita a figure - come ad esempio Mulas⁴⁰ - per così dire schizoidi, un giorno documentatori e il giorno dopo artisti; ma piuttosto a delle personalità che operano in un ambito ben specifico, in un luogo terzo che abbiamo definito di "contaminazione" e che vede intrecciarsi e trasformarsi i valori della fotografia e dell'arte.

Spiegava Jean Marie Schaeffer nel 1987, introducendo la problematicità del rapporto della fotografia con le altre arti: "accanto a immagini che sono opera di fotografi i quali si considerano creatori di valori estetici, vi troviamo fotografie di reportage, fotografie scientifiche, ritratti appartenenti ad album di famiglia, immagini documentarie, ecc." (2006, p. 141). Quando a produrre insieme tutti questi generi d'immagine sono i fotografi professionisti è necessario definire una terza dimensione di analisi, che non è solo quella della storia della fotografia e non è solo storia dell'arte. Questa terza dimensione va ricercata negli archivi fotografici.

Dalla teoria al metodo

Più volte nel primo capitolo ci si è riferiti ad alcuni testi di Rosalind Krauss, presa da molti autori come faro concettuale per orientarsi nel variegato oceano del dominio arte-immagine.

Uno degli assunti da cui partono i ragionamenti della Krauss è la riflessione attorno al concetto di indice. Anche per l'autrice americana la fotografia è, prima di tutto, il risultato di una trasformazione fisica, innescata dalla luce, di una superficie sensibile. Grazie a questa trasformazione, tra fotografia e oggetto rappresentato si instaura una relazione indicale⁴¹.

La definizione di indice è ripresa dalla semiotica di Charles Sanders Peirce, il quale concepì una categoria di segni, gli *indici*, che si definisce in relazione alla connessione fisica che questi instaurano con l'oggetto⁴². Per questa tipologia segnica, la fotografia rappresenta un ottimo esempio in quanto *indice* del referente reale il cui funzionamento è paragonabile a quello di un'impronta sulla sabbia indicante, come traccia, il passaggio di qualcuno. È celebre in questo senso la trasposizione di Roland Barthes di

³⁹ La tradizione francese strutturalista e post-strutturalista, le Scienze dell'Informazione e della Comunicazione e, a partire dagli anni Novanta, la Mediologia di Régis Debray svilupperanno, ciascuno nella propria sfera disciplinare, una riflessione approfondita sui rapporti tra immagine fotografica e linguaggio.

⁴⁰ Ugo Mulas è forse l'unico dei fotografi d'arte a cui viene riconosciuta la capacità di lavorare nel dominio della fotografia d'arte con la consapevolezza dell'artista, o di cui comunque si mette in relazione l'attività di documentazione d'arte con le operazioni artistiche (cfr. Trini 1998).

⁴¹ "Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object" (Krauss 1977, p. 75).

⁴² Per un approfondimento sulla teoria peirceiana in rapporto alla fotografia cfr. Signorini 2010.

tale concetto: “Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: ‘È stato’” (1980, p. 78)⁴³.

Su questa traccia numerosi saggi hanno utilizzato l'idea di connessione fisica tra fotografia e realtà.

Susan Sontag, per analizzare il *mondo dell'immagine*, parte da simili premesse:

Queste immagini riescono a usurpare la realtà perché, prima di tutto, una fotografia non è soltanto un'immagine (come lo è un quadro), un'interpretazione del reale; è anche impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria. (1992, p. 132)

La connessione col referente, che si instaura nel momento di funzionamento meccanico del dispositivo, da alcuni definito automatico (cfr. ad esempio Costa 2008), si basa sulla considerazione della natura tecnica della fotografia.

Proprio a partire dalle sue specificità tecniche e, dunque, dalle modalità di creazione delle fotografie, la letteratura specializzata ha cercato di definire la fotografia consacrando i propri sforzi quasi esclusivamente allo studio di quella parte dell'atto creativo che, come abbiamo visto, la pone in rapporto con la realtà (referente).

Ritornando al fondamentale contributo della Krauss nel gettare un ponte tra la fotografia e l'arte, va citata la traduzione italiana della raccolta di saggi *Storia e teoria della fotografia*, edita in Italia nel 1996. La teoria della Krauss ci permette di introdurre alcune riflessioni sulla ricezione delle immagini.

In questa raccolta viene riproposto, in una diversa versione (cfr. Krauss 1996, pp. 67-85), il fondamentale parallelo tra la fotografia e il ready-made duchampiano, già introdotto dall'autrice nel 1977⁴⁴. In scritti successivi l'autrice associa a ready-made e fotografia diversi significati. Per esempio, essi assumono una valenza estetica in grado di indebolire un intero mondo di tecnica e di tradizioni associato sia all'arte, sia alla fotografia⁴⁵. A partire dal ready-made il valore della tecnica viene dunque meno. Ciò che si insinua con il ready-made è anche un altro aspetto: la presenza di uno sguardo dall'esterno - una prevalenza percettiva - nella progettazione delle opere.

In questo senso, nel saggio del 2004 “Specific Objects”, Krauss apre ulteriori e interessanti paralleli, tra cui quello relativo alla fotografia concettuale⁴⁶ e all'installazione artistica degli anni Sessanta. In tale

⁴³ Barthes definisce chiaramente cosa sia il referente fotografico: “Chiamo ‘referente fotografico’, non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna” (1980, p. 77).

⁴⁴ “For as we will see, it is Duchamp who first establishes the connection between the index (as a type of sign) and the photograph” (1977, p. 71).

⁴⁵ “That this act alone is aesthetic means that an entire world of artistic technique and tradition drops away, not only the skill required to make the older forms of 'works nominated to play this role' - painting, say, or sculpture - but also the technical skills of exposure, developing, and printing requisite to photography itself” (1999, p. 293).

⁴⁶ Una definizione, quella della fotografia concettuale, che getta un ponte tra i fotografi americani cosiddetti *New Topographics* e la fotografia *Oggettiva* tedesca della scuola di Düsseldorf, intrecciandola con gli assunti dell'arte concettuale (cfr. Rorimer 2001, in part. § *Photography: Restructuring the Pictorial*, pp. 113-153). Più concretamente, in ambito italiano tale definizione è riferibile a una più ampia “riflessione sui mutamenti del paesaggio” avvenuta partire dagli anni Settanta (cfr. Valtorta 2008, pp. 188-205).

parallelo l'autrice spiega che l'installazione trasforma lo spazio della galleria, che a sua volta è essenziale per l'opera allestita, così come la fotografia concettuale include lo spazio come contesto in cui vengono prodotte le immagini⁴⁷. In breve: lo spazio è determinante sia all'una sia all'altra pratica.

A voler prendere alla lettera queste parole si potrebbe cedere alla tentazione di far figurare fotografia e arte dalla metà degli anni Sessanta in poi come sottotitoli del più ampio capitolo del concetto di installazione, di trasformazione e di interpretazione dello spazio. Una lettura affascinante, attraverso cui poter leggere opere e fotografie alla luce di una riflessione sullo spazio, inteso in senso ampio (dalla galleria al territorio, dallo spazio mentale al corpo) che travalica l'uso del medium e impone riflessioni di carattere sociologico.

La fotografia assume per l'arte un ruolo fondamentale come strumento di base della registrazione della percezione visiva e dunque per la progettazione delle opere. L'arte riflette sulla fruizione dello spazio espositivo, dove gli oggetti vengono messi in scena, vale a dire, organizzati in funzione dell'occhio. La fruizione di queste opere, lo abbiamo accennato parlando di Germano Celant, non passa più esclusivamente dall'incontro con le opere stesse, ma avviene anche grazie ai documenti, fotografici o meno, pubblicati nell'ambito dell'editoria artistica.

Tuttavia anche questo esempio non fa che rinforzare il vecchio e ai nostri occhi sterile binomio arte-fotografia, rimandando a confronti iscritti nel circuito artistico e a analisi critiche tipiche di quel contesto. La chiave di lettura della Krauss risulta quindi fuorviante per gli assunti della nostra tesi poiché ci riporterebbe verso quel binomio arte-fotografia fondato su concetti provenienti dalla storia dell'arte che, seppure spesso calzanti, non coincidono con il valore da noi attribuito al medium fotografico.

Gli esempi della Krauss ci permettono comunque di guardare al funzionamento dell'immagine considerandola in relazione con i suoi meccanismi di fruizione e non al solo atto produttivo e alla natura indicale dell'immagine.

A proseguire in questo distacco dalla referenzialità del segno fotografico peirciano, interviene Jean Marie Schaeffer (2006), il quale, non escludendo l'iconicità della fotografia a favore della sua indicialità, ma cercando di integrare le due tipologie semiotiche, conclude considerandole entrambe archetipiche del dispositivo fotografico⁴⁸.

⁴⁷ "Installation folds the actual space of gallery or museum into the matrix of the assembled object such that, as the stage on which the object appears, it becomes essential to the object's very existence. Conceptual photography includes real space as the context for the objects the artist finds and reproduces in booked of images, whiter these be the industrial ant-monuments of Bernd and Hilla Becher's Anonymous Sculpture albums or the gas stations and parking lots of Ed Ruscha's modest publications" (Krauss 2004, p. 221).

⁴⁸ "[...] se la fotografia è un indice, non lo è perché l'icona, cioè la sua materializzazione, la riveli come indice [...], ma perché noi disponiamo d'altra parte di un sapere relativo al funzionamento del dispositivo fotografico, quello che io ho proposto di chiamare il sapere dell'*arché*: l'immagine diventa un indice nel momento in cui 'si sa che quest'ultima è

Ad ogni modo le critiche alla ricerca della definizione della fotografia attraverso la nozione di indice sono ben riassunte dalle parole di André Rouillé nell'introdurre la sua corposa riflessione sulla fotografia. Il critico e filosofo francese sostiene che le nozioni di traccia, o di indice, hanno nutrito una riflessione totalmente idealista e ontologica sulla fotografia che ha portato a ridurla al suo elementare funzionamento come dispositivo⁴⁹.

La fotografia non ha a che fare esclusivamente con l'atto produttivo a cui attribuiamo la sua capacità di "restituirci" il reale. Per spostarci da questa riduzione operata all'insegna dell'indice di Peirce, nel 1983⁵⁰ Philippe Dubois pubblica una teoria dell'atto fotografico che considera la produzione di immagini come un processo che va dalla sua ideazione alla sua fruizione. L'atto in sé (l'immagine-atto), negli assunti di Dubois, avviene nell'intervallo di tempo in cui l'otturatore rimane aperto, permettendo alla luce di penetrare nella macchina per essere registrata. È qui che si crea la *magia fotografica* e i sali d'argento (o i componenti dei sensori) danno vita all'immagine: "[...] i grani [d'alogenuro d'argento] sono la *materia stessa* dell'immagine, la sostanza propria nella quale e per mezzo della quale la rappresentazione andrà a rivelarsi e a fissarsi" (Dubois 1996, p. 105)⁵¹. Tuttavia l'atto fotografico non si riduce all'immagine-atto. A partire da questa considerazione sulla matrice chimica dell'immagine, Dubois spiega come l'atto non si riduca a quell'attimo in cui la macchina fotografica si apre alla realtà per registrarla grazie alle sue specificità tecniche (chimiche): prima e dopo lo scatto si possono rilevare una serie di caratteri della fotografia che si producono nello spazio e nel tempo e si riflettono sulla lettura dell'immagine.

Ci si sposta dunque verso un campo di analisi in cui alla fotografia non è più riconosciuto un valore assoluto di verità, dovuto alla sua connessione fisica con il reale, ma piuttosto un valore di verità relativo al contesto di fruizione dell'immagine.

Già Gisèle Freund, da storica della fotografia, ci metteva in guardia sul valore di verità della fotografia in rapporto al titolo o alla didascalia che, accompagnando le immagini dei giornali, possono ridefinirne completamente il significato rispetto alle sue prime intenzioni⁵².

Lo storico Giovanni De Luna, dal canto suo, nell'analizzare la fotografia come fonte storiografica, sposta l'attenzione sui falsi fotografici:

l'effetto di radiazioni provenienti dall'oggetto', e quindi grazie a una conoscenza indipendente relativa alle modalità della genesi dell'immagine" (Schaeffer 2006, p. 59).

49 "mais au-delà de leur fécondité théorique, les notions de traces, d'empreinte ou d'indice ont eu l'immense inconvénient de nourrir une pensée globale, abstraite, essentialiste; de proposer une approche totalement idéaliste, ontologique, de la photographie [...]. Ce refus des singularités et des contextes, cette attention exclusive à l'essence, conduit à réduire la photographie au fonctionnement élémentaire de son dispositif" (Rouillé 2005, pp. 14-15).

50 L'edizione italiana è del 1996.

51 La riflessione di Dubois prende le mosse dalla *Philosophie de la photographie* di Henry Van Lier (1983), dove si sottolinea la genesi chimico-fisica nella produzione delle fotografie e in seguito si analizza l'atto fotografico sotto diversi aspetti in modo complesso e approfondito.

52 Cfr. Freund 2007, in part. il capitolo "La fotografia come strumento politico".

Di fatto la fotografia può servire più dell'originale ad ampliare la conoscenza storica, così che l'intera operazione critica incentrata sull'accertamento del falso assume una valenza atipica e spesso il falso è altrettanto interessante del vero. (2004, p. 175)⁵³

De Luna sposta l'attenzione dal carattere referenziale della fotografia al valore di verità dell'immagine in essa contenuta. Ma questo valore di verità è, in definitiva, “negli occhi” di chi guarda le immagini e nelle capacità critiche e interpretative dei suoi fruitori.

Studi recenti⁵⁴ hanno sottolineato come, pur essendo stata l'intuizione di Peirce di grande interesse per il mondo della fotografia e anche per quello dell'arte moderna, la sua teoria si dimostri troppo complessa (e incompleta) e ambigua per applicarla *in toto* alla fotografia. Ma al di là di ciò, le odierne riflessioni mirano a spostare il campo di definizione della fotografia dalla sua produzione alla sua ricezione.

Già l'approccio di Pierre Bourdieu, in *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media* del 1965, concentrato sulla ricezione e sul ruolo sociale della fotografia, apre le porte alle funzioni che essa ricopre nella nostra società. Successivamente, e in maniera più puntuale, alcuni studi considerano la fotografia all'interno di un contesto d'analisi più ampio, ove fotografo, canale di trasmissione e fruitore definiscono il significato dell'immagine fotografica e dunque la fotografia stessa (cfr. Flusser 2006).

Oggi ci si sta dirigendo verso un approccio di studio, riconducibile alla *cultura visuale*⁵⁵, in cui la fotografia si definisce attraverso l'apertura a diverse discipline in considerazione della sua influenza sulla cultura nel complesso, e considerando le immagini in un'ottica antropologica, analizzandone il contesto produttivo e ricettivo. In tal modo le ricerche di definizioni ontologiche, statutarie o archetipiche, non divengono più imprescindibili e si apre la strada a un profondo sconvolgimento nella storia della fotografia⁵⁶.

L'unico dato certo sta nel fatto che guardare la fotografia è un gesto che mette in relazione il fruitore (noi) con l'oggetto “fotografia”, sia essa stampata su carta o proiettata o a video. Questa relazione determina ogni volta il significato dell'oggetto, in base alle intenzioni dell'autore, al contesto produttivo, alle conoscenze del fruitore, alle sue emozioni, al suo contesto di fruizione, etc. Secondo quanto afferma Laurent Gervereau, “l'immagine esiste solo in contingenza. Non è atemporale ma il prodotto di una

53 Per alcuni esempi storici di falsi fotografici si veda il cap. “La critica delle fonti”.

54 Si veda in questo senso Elkins 2008.

55 Per le principali voci cfr. Pinotti-Somaini 2009.

56 “Il me paraît clair que la culture visuelle n'offre pas qu'une simple alternative à nos conceptions actuelles de l'histoire de la photographie, mais promet un profond bouleversement au sein même de cette histoire, qui risque d'en transformer radicalement tous les paramètres existants » (Batchen 2008, p. 27). L'autore in questo articolo imposta un'ipotesi di storia della fotografia tramite l'istantanea, la fotografia di famiglia. Interessante e attinente al nostro studio il parallelo con la storia dell'arte: “Un problème qui tient à l'embarras du choix qui s'impose, lorsqu'il s'agit de retenir ou d'écarter des images; ou, plus précisément, d'imaginer un principe sur lequel fonder des jugements de valeur, composante essentielle d'une pratique traditionnelle de l'histoire de l'art. [...] on pourrait dire que l'instantané est à l'histoire de la photographie ce que la photographie est à l'histoire de l'art: une sérieuse menace pour le bon équilibre de sa discipline d'accueil” (pp. 1-2). L'autore inoltre cita numerosi contributi che si aprono ad un approccio interdisciplinare alla materia.

interazione. [...] Di fatto, un produttore d'immagini senza pubblico sarebbe il solo e debole anello – allo stesso tempo emittente e ricevente – a gridare nel vuoto l'esistenza del suo substrato” (2003, p. 14). In questa prospettiva il nostro studio si vuole dirigere verso una lettura puntuale delle immagini considerate in relazione all'atto produttivo, al canale di ricezione e al contesto in cui vengono analizzate.

Dal metodo alle fotografie. Una lettura pragmatica.

Nel descrivere l'uso della fotografia come fonte per la storia dell'arte ci affideremo alle tesi di Giovanni De Luna, storico campano che ha in diverse occasioni analizzato le immagini come fonte principale per la ricostruzione delle vicende storiche del Novecento. Inquadrandolo il problema a partire dall'uso più comune a cui sottostanno le fonti fotografiche, ossia come apparato iconografico a sostegno di un discorso narrativo impostato su fonti scritte, l'autore suggerisce di ribaltare l'ordine dei fattori. In tal modo egli propone di considerare le immagini come una sorta di sceneggiatura visiva attraverso cui ripercorrere e riscrivere in una nuova ottica gli eventi storici.

Quello di De Luna è un invito a orientare il metodo storiografico verso una nuova “cifra stilistica” che permetta di toccare grandi aree tematiche che riguardano le emozioni e le passioni collettive: “uno storico è abituato a spiegare e raccontare un evento mettendolo in correlazione con quello che c'era prima e quello che verrà dopo; qui si tratta di confrontarsi anche con quello che c'è sotto” (De Luna 2001, p. 236).

Da un punto di vista più prettamente metodologico, De Luna individua nella fotografia e nelle immagini in genere la chiave di volta di un “progressivo spostamento dell'interesse [storico] dagli aspetti stilistico-formali delle opere d'arte al contesto storico in cui erano inserite, al rapporto con la cultura del loro tempo” (p. 135). Sviluppando l'impostazione di cui sopra egli rifiuta di adoperare le immagini quali “mero riflesso” di un qualsivoglia referente, o quale certificazione visiva della storia. Al contrario, esse devono essere considerate “come elemento costitutivo della realtà storica” (p. 135).

Per inquadrare le immagini nella realtà storica di cui fanno parte se ne devono studiare le circostanze produttive, definirne l'intenzionalità, per poi approfondire la loro intrinseca polisemia. In tal modo l'immagine “acquista una nuova vita, diventa più complessa, organizza le sue informazioni in molteplici livelli: il primo è l'oggetto rappresentato, il secondo è quello legato alla cultura, e alla mentalità di chi produce e all'ambiente in cui è inserito e così via” (p. 136). Il contenuto referenziale (l'oggetto rappresentato) non possiede dunque, in sé, alcun valore decisivo.

Seguendo il cammino tracciato da De Luna interrogheremo i “molteplici livelli” del corpus fotografico di Enrico Cattaneo che prenderemo in esame, aggiungendo alla lettura tradizionale⁵⁷ la formazione e le

⁵⁷ Si intende la lettura tradizionale che la storia dell'arte tende a dare di fotografie di documentazione storico-artistica e che

attitudini del fotografo e la descrizione delle circostanze produttive e dell'ambiente in cui esso ha operato. Un tentativo, dunque, di 'complicare' la lettura delle fotografie di documentazione storico-artistica del periodo preso in considerazione.

Si va profilando la necessità di affrontare le immagini non solo come apparato iconografico, ma come vero e proprio testo visivo da sottoporre a una lettura consapevole e puntuale. In questo senso l'artista e teorica Mieke Bal⁵⁸ (2006, pp. 289-311) propone una sorta di metodo di lettura delle immagini, una "procedura" attraverso cui superare i radicati cliché culturali che impongono un'interpretazione canonica, senza tuttavia abbandonarli, ma riconoscendoli come tali. L'autrice invita a un'opera di contestualizzazione delle singole immagini – siano esse fotografiche, pubblicitarie, pittoriche, ecc. – sulla base di una relazione pragmatica, ovverosia circolare, tra l'immagine e il suo lettore. Bal descrive la lettura delle immagini come un'attribuzione di significato che si definisce nel rapporto tra immagine e fruitore. Tale contestualizzazione si trova per forza di cose limitata dalla cornice culturale, cioè dal quadro di riferimento che il lettore stesso è in grado di offrire⁵⁹. Il lettore, proprio in virtù della dinamica circolare che caratterizza il modello di Bal, si distingue per la sua costante opera di interrogazione di questo quadro e di conseguenza, dei significati attribuibili alle immagini.

Ora, alla problematica del come leggere le immagini se ne affianca immediatamente un'altra: quali immagini leggere. In effetti, uno dei problemi principali dello studio approfondito dell'archivio di un fotografo è la mole di immagini a disposizione (approfondiremo il caso in questione, ma possiamo anticipare che l'ordine di grandezza è di centinaia di migliaia), che è spesso tale da rendere oggettivamente impossibile la lettura puntuale di tutto il contenuto dell'archivio.

Si aggiunga che la polisemia propria all'immagine fotografica – e la conseguente relazione con il fruitore/lettore – dipende in maniera importante dal supporto che veicola l'immagine. Guardare un negativo o il suo provino⁶⁰ è certamente diverso che guardare un'immagine singola pubblicata su una rivista o su un catalogo. E non solo a causa del genere di contenitore (periodico generalista, rivista specializzata, catalogo di una mostra, ecc.) ma anche per la relazione fisica tra l'oggetto e il lettore.

Per tenersi sul versante della semiotica delle immagini (molto caro ai teorici della fotografia), risulta chiaro che questa relazione fisica riveste una grande importanza:

si ferma normalmente a un'attestazione della presenza, in un determinato luogo e tempo, delle opere e delle persone rappresentate.

58 Mieke Bal, teorica della cultura, si è interessata di diversi campi di indagine, da studi biblici all'arte moderna e contemporanea, dal femminismo alla migrazione, dalla narratologia al rapporto tra immagine e parola. Proprio in quest'ultimo ambito si iscrive il contributo che abbiamo preso a modello come ipotesi di lettura delle immagini. Cfr. Bal 2006 per una panoramica sui suoi scritti.

59 "reading is an act of reception, of assigning meaning. [...] But according to the I-you interaction each viewer can bring her own frame of reference" (Bal 2006, p. 298).

60 Saranno proprio i provini a contatto il punto di partenza per la nostra analisi sulla produzione di Cattaneo.

Le caratteristiche materiali delle fotografie hanno una forte influenza sul modo in cui vengono lette e interpretate, dato che differenti forme materiali segnalano e determinano differenti semantizzazioni e modi di utilizzo. La materialità dell'immagine è quindi un livello semiotico globale rispetto a quello locale del testo. (Dondero-Fossali 2006, p. 99)

Senza dimenticare la prassi, invalsa in ambito conservativo e di studio, di riprodurre le fotografie (e i documenti in genere) in formato digitale. Operazione che, proprio sotto l'aspetto dell'interpretazione dei significati, può rivelarsi assai rischiosa: "La riproducibilità digitale rischia di dare accesso solo al testo dell'immagine e non all'immagine in quanto oggetto: la traccia dell'uso sull'oggetto-fotografia viene perduta" (Dondero-Fossali 2006, p. 108). In buona sostanza, prima di leggere le immagini su uno schermo, sarebbe bene prendere in mano gli originali, capire come sono fatti. In seconda battuta se ne potranno studiare le ricontestualizzazioni e le conseguenti ricezioni in funzione del supporto di lettura: rivista, esposizione, libro, internet.

Grazie alle citate riflessioni di Dubois e di Schaeffer si è aperto un indirizzo di analisi della fotografia non puramente teorico. Un indirizzo che ha permesso di svincolarsi dallo studio della natura della fotografia per concentrarsi sulle fotografie, comprendendo in esse il contesto di produzione e il contesto ricettivo. Come indica lo storico Adolfo Mignemi:

la necessità di riflettere sull'origine e sull'attendibilità della fonte fotografica comporta la *ricostruzione del nesso tra produzione e fruizione dell'immagine*, pur avendo ben presenti i passaggi e i caratteri tecnici attraverso i quali si realizza un'immagine e ricordando come *si debbano ritenere fonti diverse ed autonome* i prodotti di ciascun passaggio. (2003, p. 55)

Dunque, il primo passo per analizzare la fotografia come fonte per la storia dell'arte è integrare il contesto di produzione:

Restituire compiutamente la produzione di un'immagine è dunque [...] definire chi ha realizzato l'evento fotografico, per conto di chi ha operato e a quale scopo, ma altresì è individuarne i linguaggi sia tecnici sia culturali utilizzati dall'autore. (2003, pp. 65-66)

Per contestualizzare una fonte fotografica si deve per prima cosa passare per la descrizione del contesto produttivo da cui il fotografo ha tratto il suo linguaggio tecnico e culturale. Dopodiché, caso per caso se necessario, dovranno essere valutate le fotografie prodotte al fine di individuare committenti e intenzioni che hanno dato vita all'evento produttivo.

Nondimeno, come avremo modo di scoprire e nonostante le precauzioni del caso, prendere in mano le immagini di un archivio fotografico, e nello specifico dell'archivio Cattaneo, risulta un'operazione per nulla banale; e riuscire a reperire una filiera produttiva è operazione altrettanto ardimentosa.

Il percorso che abbiamo intrapreso ci chiarisce come la lettura delle fotografie debba essere considerata come un'operazione complessa che comprende diverse fasi: l'analisi dell'atto di produzione in senso

allargato (fotografo, tecnica, contesto); lo studio del canale in cui le immagini sono state diffuse; la lettura pragmatica di esse da parte del lettore finale. Questa prassi ci porterà inevitabilmente a soffermarci e a descrivere le immagini nella forma in cui le leggiamo (siano esse positivi, negativi, riproduzioni digitali, ecc.), a metterle il più possibile in rapporto con il canale di diffusione, giungendo a ridefinire il contesto iniziale ad ogni nuova lettura. Giunti a questo spessore informativo, sarà possibile includere le fotografie analizzate in un più ampio contesto di lettura che, nel nostro caso, sarà lo studio delle relazioni tra l'arte e la fotografia degli anni Sessanta in Italia.

Data l'evidente complessità della questione, questo tipo di analisi non può che essere parziale, soprattutto se svolta nell'ottica di una sola disciplina, che sia la storia dell'arte o della fotografia. Alla luce di queste considerazioni il nostro studio ha la presunzione di avere un valore di apertura ad altri contributi tramite i quali poter effettivamente valutare i diversi aspetti del contesto in cui le immagini vengono analizzate.

Fotografia come atto critico

Per concludere questa sezione metodologica ci pare interessante vagliare alcune narrazioni di carattere critico applicate alla fotografia d'arte relativa al periodo cronologico di analisi di questa ricerca. Nei primi anni Settanta ci si rende conto che l'attività dei fotografi d'arte ha un peso rilevante nella produzione dell'arte del periodo ed entra a pieno titolo nel processo artistico. Alcune voci, che richiameremo per testimoniare un'attenzione critica nei loro confronti, si alzano a dare dignità ai fotografi d'arte.

Nel 1972 Aurelio Natali presenta le fotografie di Nino Lo Duca per una mostra alla galleria il Diaframma:

L'artista come protagonista di un'indagine fotografica è un tema non nuovo ma sempre sollecitante perché permette una pluralità di interventi che vanno oltre il soggetto e l'oggetto - l'artista e le sue opere - documentando atmosfere, interferenze, contrapposizioni, tensioni rivelatrici della complessità di elementi che stanno all'origine e che accompagnano l'opera creativa. [...] Nino Lo Duca [...] verifica con ciò i suoi mezzi, i metodi di applicazione di un discorso linguistico assai articolato e sperimentale. Non nel senso puramente formale, beninteso, ma nella definizione dell'uso del mezzo tecnico nei confronti dell'artista. L'immagine non appare, in sostanza, mai come astratta dal soggetto ma tende a compenetrarsi con esso e a rilevarne la dimensione globale, a volte tramite una fitta molteplicità di riferimenti secondari, allusivi, altre bloccandolo all'esterno, in modo diretto, senza mediazione alcuna. Il risultato è sorprendente, il ventaglio delle proposte e delle scoperte molteplici, mai prive di quel rigore espressivo che sempre definisce la qualità di un intervento fotografico. (1972, s.p.)

Oltre all'enumerazione degli interventi del fotografo, già di per sé aspetto interessante ma in qualche modo descrittivo delle fotografie, Natali individua nella consapevolezza dell'uso del dispositivo fotografico la capacità critica di Lo Duca. Una consapevolezza che gli permette di operare nella

fotografia d'arte in modo sempre diverso, ma comunque sempre rivolto all'artista. Il risultato è una fotografia di “qualità”.

Gli scatti del fotografo sono proposte di molteplici visioni della realtà del circuito artistico. Nel contempo essi diventano delle riflessioni o delle verifiche nei confronti dei dispositivi messi in atto per la comprensione di questa stessa realtà.

Allo stesso modo Enrico Crispolti descrive la fotografia di Enrico Cattaneo per il catalogo dello scultore Giorgio Zennaro come “mezzo di lettura critica” in cui è messo in pratica “il suo modo di riproporre l'oggetto sotto un profilo che è già chiaramente interpretativo” (Crispolti 1977, p. 116).

Anche in questo caso è nel valore interpretativo del fotografo che viene sottolineato e che, per riprendere il primo esempio, definisce la qualità dell'intervento fotografico.

Quella di Natali e di Crispolti è una narrazione finalizzata a creare una sorta di alone creativo – artistico – attorno al fotografo. Un tipo di narrazione di carattere critico in cui l'atto fotografico è inteso come portatore di un'aggiunta di informazione rispetto alla riproduzione o alla documentazione “neutra” delle opere. Come introduce Bonito Oliva nel descrivere l'attività di Paolo Mussat Sartor, “non è riduzione di spessore bensì può diventare un ampliamento dell'intensità concettuale e mentale dell'opera d'arte» (Bonito Oliva 1976, p. 7). Il fotografo “ha realizzato sequenze di immagine che si pongono come una lettura visiva delle opere di questi artisti, nell'intento non soltanto di restituire fedelmente il senso del lavoro, ma anche per cogliere il senso della creatività” (p. 9).

In questo caso non si tratta solo di un'operazione fotografica, ma viene intesa come immedesimazione nelle opere, tanto da rendere possibile un loro ampliamento che non è qualificabile solo come aggiunta informativa ma come operazione mentale.

La fotografia è quindi uno strumento critico quando entra in relazione con le opere. Però, come rileva Umberto Eco nell'introduzione al volume del 1973 *Fotografare l'arte* relativo al rapporto tra lo scultore Pietro Consagra e Ugo Mulas, non si possono mettere sullo stesso piano il critico e il fotografo. Le due figure compiono operazioni affatto differenti: il primo svolgendo il discorso critico vero e proprio, il secondo tenendo il giudizio in sospeso, lasciando al primo l'ultima parola. Tuttavia, conclude Eco, “l'umiltà del discorso fotografico [che] testimonia anche quando deforma” (1973, s.p.), è una qualità che merita un'analisi al di là del semplice referente, degli oggetti fotografati, della loro documentazione. Il livello interpretativo, di deformazione per utilizzare il termine di Eco, della fotografia d'arte e in particolar modo dell'arte contemporanea, diviene dunque strumento di apertura, un atto di sospensione nell'attesa che vengano formulate alle immagini le giuste domande.

Il fotografo è fruitore delle opere d'arte come il resto del pubblico, ma testimone privilegiato grazie alla

capacità d'uso dell'apparecchio. Ribadiamo in conclusione di questa rapida carrellata di voci critiche sulla fotografia d'arte come il genere di fotografia che stiamo considerando vada intesa in un più ampio contesto che si delinea negli anni Sessanta, nel quale sia l'arte che la fotografia subiscono profonde mutazioni.

Dal punto di vista della storia della fotografia queste mutazioni vanno valutate secondo un'ottica in cui cambiano i valori dell'atto fotografico e dei suoi produttori.

In particolare vedremo nei prossimi capitoli come l'evoluzione delle riflessioni attorno al linguaggio della fotografia porteranno ad una maggior consapevolezza del suo portato narrativo. Inoltre verificheremo come solo nell'ambito professionale, secondo un'evoluzione che si compie nel decennio considerato, gli operatori divengono consapevoli conoscitori dei contesti in cui operano. Questa consapevolezza si estende al modo di approcciarsi al dispositivo e alla realtà che si vuole rappresentare.

Negli anni Sessanta i fotografi sono ormai ben consci delle logiche di funzionamento del dispositivo fotografico e delle sue possibilità di rappresentazione. Inoltre sono consapevoli delle logiche di diffusione delle immagini, dei circuiti editoriali a cui far riferimento. Infine se essi non sono profondi conoscitori del circuito artistico, acquisiscono questa conoscenza direttamente sul campo. Un campo affrontato con una consapevolezza di strumenti e idee assai diversa da quanto accadeva nel decennio precedente. In questo dobbiamo considerarli culturalmente preparati a fornire il loro contributo intellettuale all'ambiente che frequentano.

Per questi motivi è sensato leggere le fotografie d'arte appostandoci al centro di quel “luogo della contaminazione”, dove l'interpretazione delle immagini dal punto di vista storico-artistico non esclude l'interpretazione delle stesse immagini dal punto di vista della documentazione storico-artistica.

È dunque necessario considerare la fotografia d'arte nella sua complessa dimensione critica e smontare in tal modo il binomio arte-fotografia che poco o nulla ci dice sul ruolo dei fotografi professionisti nel circuito dell'arte contemporanea.

Facciamo nostra, in qualche modo, la provocazione di Michel Frizot, storico della fotografia francese: “nel momento in cui la fotografia sembra essersi guadagnata il proprio spazio di legittimità [...], sarebbe prematuro considerarla come ‘riconosciuta’, visto che essa non viene riconosciuta per quello che è: né arte né tecnica, né serva né martire – il ‘medium’ per eccellenza, basterebbe” (1998)⁶¹.

⁶¹ Frizot 1998 : « À un moment où la photographie semble avoir gagné droit de cité [...], il serait prématuré de la considérer comme "reconnue" si elle n'est pas reconnue pour ce qu'elle est: ni art ni technique, ni servante ni martyr - le "médium" par excellence, cela suffirait » (trad. nostra).

PARTE II

Dall'amatorialismo al professionismo
sulle traccie della fotografie d'arte

CAPITOLO 3

FOTOGRAFIA TRA ARTE E DOCUMENTO NEGLI ANNI CINQUANTA

Dalla fotografia amatoriale al professionismo

Questa seconda parte della tesi delinea il circuito fotografico amatoriale per contestualizzare l'ambiente in cui Enrico Cattaneo muove i suoi primi passi fotografici negli anni Cinquanta. Inoltre, descrivendo alcuni importanti snodi evolutivi della fotografia italiana, disegneremo uno scenario in cui comprendere il passaggio del fotografo dall'amatorialità al professionismo nel decennio successivo.

In questo capitolo introdurremo i temi principali riscontrabili nella fotografia italiana dal 1947 al 1960 a partire dall'analisi del circuito fotografico amatoriale. Per la storia della fotografia italiana l'amatorialità rappresenta un campo di sperimentazione privilegiato per l'evoluzione di un linguaggio autonomo - rispetto alle altre arti - e del concetto di autorialità del fotografo, che darà i suoi primi risultati alla fine degli anni Sessanta e raggiungerà una prima maturità alla fine del decennio successivo.

Buona parte degli studi storici sulla fotografia italiana del secondo dopoguerra insiste sulle figure più significative del circuito amatoriale, annoverando quest'ultimo come l'unico vero spazio di confronto e di visibilità dedicato alla fotografia artistica del periodo, a cui da subito si contrappone l'uso della fotografia per l'editoria di massa⁶².

Nell'introdurre il gruppo La Bussola, Italo Zannier contrappone l'ambiente fotografico amatoriale a quello editoriale dei "nuovi rotocalchi":

in ambienti più "underground" ed esclusivi, si incontrano alcuni amici, che invece credono ancora nella fotografia, come in un mezzo per "fare arte", recuperando addirittura la scontata problematica fotoamatoriale. È un'ennesima rivolta nei confronti della "volgarità" della fotografia documentaristica e di cronaca spicciola (Zannier 1978, p. 86).

Nel circuito amatoriale si diffonde un notevole numero di riviste che nascono a sostegno delle attività dei circoli (per esempio "Fotografia" organo del Circolo Fotografico Milanese) e dell'industria dei materiali fotografici ("Ferrania" per l'omonima industria ligure⁶³), a cui si aggiungono le traduzioni italiane delle riviste specializzate provenienti dall'estero (ad esempio "Popular Photography" dell'editore Ziff-Davis Publishing Co. di New York). Sul territorio viene realizzato un esorbitante numero di mostre a concorso con le relative pubblicazioni.

⁶² Questa contrapposizione tra la foto artistica e quella documentaria ci accompagnerà per il resto del capitolo. Per un approfondimento sul tema cfr. Morello 2010, in part. cap. 1, § 10, pp. 35-41.

⁶³ Per la storia della Ferrania, cfr. Colombo 2004.

Tuttavia, come dimostra Antonella Russo nella sua recente *Storia culturale della fotografia italiana* (Russo 2010), molte delle vicissitudini legate agli sviluppi della fotografia in Italia non si possono far risalire esclusivamente al circuito amatoriale e ai suoi protagonisti. È necessario piuttosto intessere una rete di possibili intrecci culturali tra le istanze e le pratiche della fotografia amatoriale e la crescente industria dell'informazione, primo bacino di ricezione, produzione e diffusione di immagini fotografiche per il grande pubblico.

Ora, sebbene le relazioni tra questi due “settori” non si possano qualificare come strette, il circuito amatoriale guarda a quello dell'informazione con grande attenzione. Ciò trova conferma nel fatto che, paradossalmente, il dibattito sulla “fotografia documentaristica” e di “cronaca spicciola” (secondo le citate formule utilizzate da Zannier) si sviluppa proprio nel circuito amatoriale. L'anima del fotografo amatore per eccellenza, il cosiddetto dilettante evoluto, inneggiante alla fotografia artistica, si scontra con le voci dei più accorti critici del periodo, attenti all'evoluzione della fotografia verso il reportage impegnato e la fotografia narrativa. Questo scontro darà vita a un dibattito che contribuirà alla formazione di una diversa consapevolezza nella considerazione del medium fotografico: non più mero strumento tecnico di riproduzione della realtà; ma nemmeno alternativa artistica alla pittura. Dalla metà degli anni Sessanta si creerà così un ambiente propizio alla crescita di una generazione di fotografi in grado di rivendicare una certa autonomia di pensiero e di azione.

Ci pare importante delineare il contesto sopra descritto alla luce di un'ultima considerazione: alcuni dei fotografi d'arte – e non solo Cattaneo – di cui parleremo iniziano la loro attività nell'ambito fotoamatoriale per poi ridefinirsi come fotografi professionisti. Molti fotografi, critici e collaboratori delle redazioni delle citate riviste degli anni Cinquanta si fanno promotori della fotografia professionale, mestiere che in Italia ha uno spazio limitato⁶⁴, creando i presupposti per la nascita della figura del *freelance*. Poiché a livello storico i due settori, amatorialità e professionismo, sono spesso trattati come irrelati, è necessario verificare quali rapporti intercorrono tra di essi.

Rinascita del circuito amatoriale

I primi quarantanni del Novecento vedono lo sviluppo di un circuito di cultori della fotografia che fa un uso nobile, artistico, dell'immagine fotografica, riferendosi a un contesto culturale piuttosto preciso ascrivibile al Pittorialismo⁶⁵ e il cui debutto in Italia si può far risalire all'Esposizione Nazionale di

⁶⁴ Intendiamo professionismo fotografico in senso moderno, legato alla figura del *freelance*. Per la tradizione della fotografia di studio e degli stabilimenti fotografici professionali cfr. Miraglia 1981, in part. § 3 Il professionismo, pp. 451-487.

⁶⁵ Il Pittorialismo è una corrente fotografica sviluppatasi in Inghilterra nella seconda metà dell'Ottocento che promuove una fotografia a imitazione della pittura. Per gli inizi della fotografia artistica in Italia resta valido Miraglia 1981, in part. § 5, Pittoricismo e “fotografia pittorica”, pp. 496-517. Cfr. anche Costantini-Zannier 1987. Per approfondire i temi della rivista “La fotografia artistica”, principale veicolo delle tematiche della fotografia artistica in Italia,

Torino del 1897.

Nel novembre del 1947 dalle pagine del bollettino ufficiale della Società Fotografica Subalpina di Torino (fondato nel 1899⁶⁶), il presidente Italo Bertoglio, lancia l'invito ad una grande mostra di fotografia artistica, occasione di verifica e ripresa delle attività del circuito. La VII Mostra Biennale Internazionale di Fotografia Artistica di Torino si tiene nel giugno dell'anno successivo con la partecipazione di 241 fotografi, della vecchia e della nuova generazione, provenienti da 32 nazioni.

Sono passati cinquant'anni dalla prima esposizione di fotografia artistica torinese. In questo arco di tempo, la fotografia pittorialista ha continuato ad avere discreto seguito, seppure con alcune voci fuori dal coro che ritroveremo oltre:

[la ricerca sul linguaggio fotografico] in Italia era generalmente ancora ferma al *pictorialism* in voga tra le due guerre, contraddetto soltanto da alcuni fotoamatori impegnati (Achille Bologna, Stefano Bricarelli, Mario Bellavista) influenzati in particolare dal geometrismo della fotografia tedesca, o da architetti e designer, come Giuseppe Pagano, Carlo Mollino, Franco Grigani, Luigi Veronesi, Antonio Boggeri, da giornalisti e registi come Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Federico Patellani che assieme ad altri diedero vita a una pubblicazione fondamentale per la fotografia italiana, l'annuario *Fotografia*, curato da Albe Steiner, Ermanno Scopinich e Alfredo Ornano ed edito da "Domus" nel 1943. (Zannier 1998, p. 302)

Voci che, pur interrotte dallo scoppio della guerra, saranno di supporto a quanto si svilupperà immediatamente dopo il conflitto. Come sottolineerà Giuseppe Turrone, nel suo resoconto sulla fotografia degli anni Cinquanta: "La distinzione 'fotografia italiana del dopoguerra' quindi risponde a una necessità cronologica ma non sempre a un'esigenza storica e artistica" (1959, p. 14).

Il circuito fotografico amatoriale riprende vigore a partire dalla pubblicazione, nel quinto numero della rivista "Ferrania" (1947), del manifesto di un gruppo di fotografi che dà vita al circolo "La Bussola":

Noi crediamo alla fotografia come arte. Questo mezzo di espressione moderno e sensibilissimo ha raggiunto, con l'ausilio della tecnica che oggi chimica meccanica e ottica mettono a nostra disposizione, la duttilità la ricchezza l'efficacia di un linguaggio indipendente e vivo. È dunque possibile essere poeti con l'obiettivo come con il pennello lo scalpello la penna: anche con l'obiettivo si può trasformare la realtà in fantasia: che è la indispensabile e prima condizione dell'arte. (Cavalli 1947, p. 5)⁶⁷

I soci del circolo rivendicano un approccio artistico alla pratica fotografica in opposizione a quella che viene definita tendenza realista (e successivamente Neorealista⁶⁸) della fotografia del periodo. Sempre dal Manifesto de "La Bussola":

cfr. Costantini 1990.

66 Si noti che il primo segretario della Società Fotografica Subalpina, Annibale Cominetti fu anche l'animatore della rivista "La fotografia artistica" tra il 1904 e il 1917.

67 Il manifesto è firmato da Giuseppe Cavalli (promotore e vera anima del gruppo), Mario Finazzi, Ferruccio Leiss, Federico Vender e Luigi Veronesi.

68 Per approfondire i rapporti tra la fotografia e il contesto culturale neorealista cfr. Viganò 2006.

Ma ecco nascere da queste premesse una conseguenza di grande importanza: la necessità di allontanare la fotografia, che abbia pretese di arte, dal binario morto della cronaca documentaria. Chi dicesse che la fotografia artistica deve soltanto documentare i nostri tempi, commetterebbe lo stesso sorprendente errore d'un critico d'arte o letterario, che volesse imporre a pittori o poeti l'obbligo di trarre ispirazione da cose ed avvenimenti determinati e solo da quelli, dimenticando, con siffatta curiosa pretesa, l'assioma fondamentale che *in arte il soggetto non ha nessuna importanza*. Quel che *soltanto* importa è che l'opera, *qualunque sia il soggetto*, abbia o meno raggiunto il cielo dell'arte: sia bella o no. (Cavalli 1947, p. 5).

A partire dal manifesto de "La Bussola" si può far risalire l'inizio di un dibattito tutto interno al mondo amatoriale che si dipana per alcuni anni nelle riviste fotoamatoriali.

Riteniamo utile, a questo punto, fornire un orizzonte di comprensione dei termini del problema posto da "La Bussola" e dai sostenitori della fotografia artistica. Lo faremo cercando di definire qual è l'arte a cui gli aderenti al gruppo fanno riferimento - "crediamo alla fotografia come arte" si legge nel Manifesto - e come questa serva da ispirazione per produrre fotografia artistica. Inoltre tenteremo definire chi è il destinatario nascosto dell'accusa lanciata dal gruppo - "chi dicesse che la fotografia artistica deve soltanto documentare i nostri tempi" - e il tipo di fotografia a cui fa polemicamente riferimento il Manifesto.

"All artistic creation is absolutely subjective"⁶⁹

Per discutere il primo dei due punti ci avvarremo di un piccolo volume pubblicato nel 1943 dall'editore Cionini di Firenze dall'"improponibile"⁷⁰ titolo *Introduzione per una estetica fotografica*. Gli autori sono Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli.

Prenderemo questo libro come modello del linguaggio e delle abitudini estetiche dei fotografi amatoriali, rimandando ai due volumi più citati dagli storici del settore per quanto riguarda l'analisi dei fotografi più esemplari dell'epoca: *Otto fotografi italiani d'oggi* (1942) e l'annuario *Fotografia* (1943)⁷¹. Del 1943 è anche il *Fotoannuario* della rivista "Il Progresso fotografico" che, sebbene nelle fotografie e nei fotografi scelti possa esprimere istanze simili al volume dell'editore Domus (ritroviamo ad esempio Giuseppe Cavalli, Carlo Stucchi, Gualtiero Castagnola), è pensato come strumento per i fotoamatori ed è per questo ricco di apparati testuali tecnici e informativi.

Delle citate pubblicazioni diremo solo che gli otto fotografi della raccolta del 1942 sono Vincenzo Balocchi, Giuseppe Cavalli, Walter Faccini, Mario Finazzi, Ferruccio Leiss, Ermanno Marelli, Alex Franchini Stappo e Federico Vender, e che cinque di loro si ritrovano anche nell'annuario del 1943.

Anticipiamo un'altra breve annotazione rispetto ai due circoli fotografici più importanti e spesso

⁶⁹ Oscar Wilde, cit. in Franchini Stappo-Vannucci Zauli 1943, p. 93.

⁷⁰ Così lo definisce lo stesso autore a quarant'anni di distanza (cfr. Franchini Stappo 1986, p. 11).

⁷¹ Per una rilettura dell'importanza del volume del 1942 cfr. Zannier 1978, in part. § Il gruppo degli otto, pp. 75-76. Per approfondire i temi dell'*Annuario* cfr. Paoli 1998, pp. 99-128. L'autrice oltre a descrivere la pubblicazione e la sua genesi, contestualizza i principali riferimenti culturali della fotografia del periodo. L'articolo si può rintracciare corredato di diverse riproduzioni a colori delle fotografie nell'archivio web dell'editrice Domus.

contrapposti del secondo dopoguerra, “La Bussola” e “La Gondola”: alcuni dei soci fondatori dei due circoli figurano senza distinzione di sorta in entrambe le pubblicazioni sopracitate. Tra i fotografi pubblicati c'è anche Riccardo Moncalvo (1915-2008), protagonista di uno dei libri trascurati dalla storia della fotografia italiana⁷²: *Fotoquaderno*. Edito nel 1946, il volume è un dialogo per immagini tra due fotografi torinesi professionisti inseriti anche nel circuito della fotografia artistica, Moncalvo e Elirio Invernizzi (1920-1985). Un libro molto ben curato dal punto di vista della confezione (con tanto di pagine di interfoliazione tra fotografie), composto da fotografie che nulla hanno da invidiare ai risultati dei migliori fotoamatori del periodo.

Gli autori dell'*Introduzione per un'estetica della fotografia*, che sarà il nostro faro per orientarci nell'oceano amatoriale del secondo dopoguerra, fanno parte a pieno titolo di un circuito di appassionati che per educazione e condizione economica possono permettersi di vivere la pratica fotografica come un diletto. Un diletto che è riservato “al pubblico delle mostre sociali e degli annuari, un ristretto circolo di fotoamatori la cui incidenza sociale è davvero insignificante” (Morello 2010, p. 15), ma che avrà un'incidenza fondamentale nello sviluppo della fotografia del decennio successivo.

Secondo quanto emerge dalle istanze teoriche del saggio di Stappo e Vannucci Zauli, l'estetica della fotografia si basa su valori che i due autori definiscono come “puramente fisici”, ovvero dettati dalla struttura dell'apparecchio fotografico, come la “prospettiva”, la “plasticità”, la “profondità di campo”, la “nitidezza”, lo “sviluppo nel tempo del soggetto”, il “rapporto di contrasto” (*High Key* e *Low Key*)⁷³; e da altri valori più propriamente estetici o formali quali l’“illuminazione”, il “momento”, la “resa” - una combinazione tra l’“ambiente”, il “tono” e l’“unità”.

Ora, i valori indagati dagli autori si devono riferire non tanto all'oggetto della fotografia, “vale a dire [...] una qualsiasi frazione della natura obbiettivamente considerata” (Franchini Stappo-Vannucci Zauli 1943, p. 20), quanto al soggetto, ossia la “stessa [frazione della natura], ma osservata come suscettibile di dar luogo a considerazioni interessanti dal lato estetico” (p. 20).

I suddetti valori sono dunque a disposizione del fotografo per interpretare la realtà:

solo conoscendo e valutando gli elementi fisici di cui si compone un'immagine fotografica, si potrà intuire l'immensa varietà di risultati che si possono ottenere operando su quelli che, lo ripetiamo, non sono i costituenti l'immagine di una qualsiasi altra arte figurativa. (p. 10)

⁷² Tra questi, nel 1944 il Gruppo Editoriale Domus, dava alle stampe *Fotocronache*, di Bruno Munari. Il volume, che non entra nella nostra analisi perché estraneo a qualsiasi logica della fotografia artistica, contiene fotografie di Munari stesso, di Patellani e di altri fotogiornalisti e agenzie fotografiche, e rappresenta un vero e proprio saggio sull'uso delle immagini a livello narrativo e artistico.

⁷³ I termini sono dettagliatamente spiegati durante lo svilupparsi degli argomenti del libro. Nella definizione di “rapporto di contrasto” gli autori introducono le note definizioni di *High Key* e *Low Key* che marcheranno la produzione e la contrapposizione di molti fotografi amatoriali, primo fra tutti Cavalli, il maestro italiano dell'*High Key* e il novarese Paolo Monti sul versante opposto.

L'impostazione del fotografo amatoriale si contrappone al modello del pittorialismo rivendicando una sorta di autonomia del mezzo, rispetto alle altre arti, dovuta a un complesso di elementi valoriali che, se conosciuti e correttamente praticati, permettono illimitate possibilità espressive. Quello che vogliono i fotografi amatoriali è dunque utilizzare la fotografia per interpretare la realtà (la "frazione della natura") al fine di produrre delle opere d'arte autonome nel linguaggio. Opere che non si vogliono più contrapporre alle altre arti in quanto realizzate con un mezzo diverso.

Sempre dal volume del 1943:

Indiscutibilmente qualora si voglia insistere a ricercare in fotografia i valori propri di altre arti figurative, l'insufficienza di quest'ultima apparirebbe completa. Ma come già abbiamo detto essa deve rivolgersi alla ricerca di valori diversi. (p. 15)

Una concezione d'arte in cui la tecnica stessa è fondamentale per la definizione dell'opera e il cui fine ultimo è l'espressione dello "stile" del fotografo:

qualcosa che segue così profondamente l'ispirazione viva e mutevole di un certo artista, qualcosa di così inscindibile dalle varie forme in cui questa si realizza, che quando esso stile viene imitato diventa *maniera*. (p. 143)

L'interesse rimarcato dagli autori è definire gli strumenti tecnici e teorici che rendono i fotografi in grado di esprimere la propria soggettività, il proprio sentire. Una riflessione che vuole eliminare ogni possibile riduzione della fotografia a strumento esclusivamente tecnologico, privato del filtro interpretativo dato dal fotografo, secondo una visione della fotografia intesa come strumento di duplicazione oggettiva della realtà.

Nel corso dello sviluppo delle argomentazioni del volume gli autori non possono tuttavia non cadere in continue contraddizioni, nella ricerca di definire un linguaggio artistico autonomo per la fotografia attraverso l'uso di un lessico e di esempi mutuati dalla storia dell'arte tradizionale.

Ne riportiamo solo un esempio. Trattando della "nitidezza" gli autori asseriscono:

in fotografia, gli strati d'aria, che nella realtà sono frapposti fra gli oggetti, non potranno venire mai completamente ignorati e quindi una sia pur piccola influenza l'avranno sempre. Qualcosa di simile avviene in pittura col tedesco Werner Peiner [...]. Tanto per citare a caso due esempi tipici in cui la Nitidezza è considerata in modo opposto, ricorderemo gli impressionisti ed il periodo rinascimentale (p. 29-30).

Il discorso pare non poter prescindere dal confronto con l'arte pittorica anche laddove vengono descritte caratteristiche che si vogliono considerare come valori propri della sola fotografia. Un'insistenza che si giustifica proprio nell'intenzione di svincolarsi da qualsiasi legame con il peso del recente passato pittorialista della fotografia italiana⁷⁴.

⁷⁴ Confrontando le parole dei rappresentanti del pittorialismo di fine Ottocento, sarebbe tuttavia difficile negare una continuità tra il linguaggio utilizzato dai fotoamatori degli anni Quaranta e la fotografia artistica del passato. Scriveva Enrico Thovez verso la fine del secolo XIX: "in nessun'altra arte un temperamento poetico può e deve esplicarsi quanto

Aggiungiamo che gli autori fanno continui riferimenti, sia impliciti che espliciti, all'estetica di Benedetto Croce, a partire dalla seguente citazione inserita nelle prime pagine del volume: "La materia poetica corre negli animi di tutti: solo l'espressione, cioè la forma, fa il poeta". Rimandando ad altri l'apporto alla fotografia degli scritti crociani⁷⁵, ci limiteremo a segnalare che la lettura da parte degli autori delle teorie di Croce è tesa a ribadire un approccio alla fotografia tutto basato sulla soggettività dell'interpretazione della natura.

Riassumendo, i fotoamatori chiudono la stagione tra le due guerre con la chiara intenzione di proporre una fotografia autonoma nel linguaggio, distante dai propositi del pittorialismo e poco incline alla documentazione della realtà così com'è. Lo fanno tramite un saggio che promuove la figura di un fotografo capace di un'arte tutta improntata all'assoluta soggettività e che diviene ai nostri occhi l'enucleazione delle tesi riassunte nel programma espresso dal manifesto del gruppo "La Bussola" alla ripresa delle attività dopo la guerra.

La fotografia a confronto con la quotidianità

Sondati il linguaggio e i riferimenti estetici rintracciabili nel manifesto del gruppo "La Bussola", per giungere al secondo dei nostri propositi - la denuncia della fotografia documentaria - sarà necessaria una rapida introduzione alla fotografia giornalistica del periodo antecedente la Seconda guerra mondiale e di quello immediatamente successivo.

Il linguaggio alto e la tensione all'arte fin qui considerati si confrontano con un mondo in mutamento che proprio in quegli anni vede la nascita del connubio tra l'informazione e l'immagine. Sebbene la possibilità di pubblicare fotografie esista sin dai primi anni del Novecento, è solo a metà degli anni Venti che, di fatto, si realizza l'avanzamento tecnologico che permette una tiratura pratica ed economica delle fotografie su carta stampata⁷⁶. Dal 1936, con la rivista "Life", si dà avvio a un modello di impaginazione delle immagini di reportage che cambierà radicalmente il rapporto tra fotografia e carta stampata. In Italia i primi rotocalchi con una simile attenzione all'immagine sono "Omnibus", nato nel 1937, e soprattutto "Tempo", del 1938, che proprio da "Life" riprende l'attenzione per la fotografia e l'interesse per il fototesto.

nella fotografia. Infatti, mentre in qualunque altro ramo: pittura, musica, letteratura, scultura sono indispensabili o quasi certe doti di abilità meccanica per l'estrinsecazione formale del fantasma poetico, nella fotografia basta la sola capacità intellettuale; a tutto il resto pensano le lenti ed i reagenti chimici" (cit. in Costantini 1990, p. 13).

⁷⁵ Diverse nel testo sono le citazioni esplicite all'*Estetica* di Croce nell'edizione del 1909. Per una lettura delle influenze di Croce sulla fotografia amatoriale del periodo cfr. Morello 2010, pp. 30-35, Valtorta 2005, in part. § Dubbio idealistico, pp. 190-191 e § Due poli, pp. 224-226.

⁷⁶ Nel 1925 apre "Zurcher Illustrierte", seguito a distanza di un anno da "Match" e "Vu". Nel 1935 viene inaugurata una rete telegrafica dedicata a un'agenzia fotografica, l'Associated Press Wirephoto, che giunge a trasmettere le immagini da un capo all'altro del mondo in qualche ora. Per seguire lo sviluppo delle prime riviste del periodo cfr. Colombo 2008, pp. 180-185 e Valtorta 2005, in part. § Intorno al Mondo, pp. 202-207.

Ma l'immagine fotografica era già entrata nei giornali quotidiani da qualche anno e in risposta alle esigenze editoriali si erano formate diverse agenzie fotografiche, tra Roma e Milano, che gestivano gli scatti provenienti dall'estero – in accordo con agenzie internazionali - e si dotavano di fotografi propri. Gli esempi storici più significativi sono: l'agenzia Visioni Editoriali Diffuse Ovunque, V.E.D.O., di Adolfo Porry Pastorel, attiva a Roma dal 1908 al 1956; la Società Anonima L.U.C.E. - L'Unione Cinematografica Educativa, fondata da Luciano De Feo nel 1924, e l'anno successivo trasformata in Istituto Luce, forte strumento per la costruzione dell'immagine del regime fascista, che dal 1927 avrà un proprio servizio fotografico; l'agenzia Publifoto, fondata a Milano da Vincenzo Carrese e Fedele Toscani, nel 1936.

Queste e altre minori sono le agenzie che durante il Ventennio e nei primi anni del dopoguerra, hanno fornito le immagini alla stampa e, a parte casi isolati, hanno distribuito una fotografia priva di ricerca estetica e in linea con le indicazioni delle redazioni, spesso inclini a fornire un'informazione dettata da ragioni politiche o economiche.

Fotogiornalismo tra le due guerre

Un breve cenno alla fotografia di informazione durante il Ventennio ci permetterà di comprendere quale sia l'immaginario fotografico della quotidianità fruibile dai fotografi dei gruppi amatoriali⁷⁷ per i quali, si noti bene, non esistono ricostruzioni o testimonianze di un'attività eversiva nei confronti del regime.

Estranee a qualsivoglia interesse estetico sono le agenzie fotografiche che si allineano alle indicazioni del regime e che contribuiscono a crearne l'immagine pubblica. La testimonianza di Valentino Petrelli, uno dei maggiori operatori dell'agenzia milanese Publifoto⁷⁸, è indicativa del peso della censura dopo le leggi sull'editoria del 1925:

Prima di passare le fotografie ai giornalisti si andava in Prefettura dove il capo ufficio stampa sceglieva e dava l'o.k., timbrando la foto. [...] Lavoravamo molto anche per le grandi aziende sia per quello che riguardava la foto industriale vera e propria sia per le attività particolarmente ricche, del dopolavoro: gite, feste, manifestazioni sportive etc. Anche questo tipo di foto, però, doveva essere consona ai dettami del regime: anche qui tutto doveva essere bello, pulito (Gariboldi 1992, p. 16).

La fotografia pubblicata nei giornali e nei rotocalchi è, durante il fascismo, perlopiù una fotografia dettata dal regime⁷⁹. Esistono tuttavia casi di fotografi che riescono a produrre e pubblicare reportage

⁷⁷ È necessaria una rapida notazione di classe, poiché è noto che i fotoamatori del periodo fanno parte di una classe sociale agiata, sono funzionari pubblici, avvocati, o professionisti in genere, e dunque portatori di una cultura generale medio alta.

⁷⁸ Prenderemo come esempio dell'attività delle agenzie Valentino Petrelli, uno dei fotografi di punta di Publifoto, di cui abbiamo curato la biografia per il Dizionario Biografico degli Italiani, in corso di pubblicazione.

⁷⁹ Per la fotografia durante il Ventennio cfr. D'Autilia 2005.

autentici e di qualità⁸⁰, precursori di una visione “neorealista”, che sfuggono alla censura di regime. Tra questi Antonella Russo cita il servizio su il *Minatore di Carbonia* di Lamberti Sorrentino⁸¹, tra i pochi che contengono “fotografie associate al frondismo di epoca fascista” (Russo 2011, p. 10). Il reportage commenta la quotidianità legata a un evento storico per il regime senza tuttavia scadere in una visione idilliaca ed edulcorata della realtà, come ci si aspetterebbe dalla fotografia di regime. Carbonia, inaugurata il 18 dicembre 1938 alla presenza del Duce, è la seconda città mineraria “mussoliniana” dopo Arsia, e viene riconosciuta “Città” con Regio decreto legge del 9 febbraio 1939, alcuni mesi prima dell'uscita del servizio su “Tempo”.

Sebbene le fotografie raccontino la vita quotidiana dei minatori senza accenti sull'etica del lavoro fascista, la copertina della rivista presenta un minatore “ripreso dal basso secondo un punto di vista 'worm's eye' alla Rodčenko” (Russo 2011, p. 10) che ne restituisce una visione eroica. La copertina crea dunque uno sfasamento rispetto al tono del racconto che si ritrova tra le pagine della rivista e risulta come una sorta di compromesso editoriale. Certo, le fotografie di questo reportage non sono portatrici dei valori che il regime imponeva attraverso il Ministero della Cultura Popolare e hanno, per così dire, il carattere del racconto veridico. Tuttavia, questo e altri episodi simili hanno un valore più storico-fotografico, nel senso che si possono includere tra i primi episodi di reportage realista della fotografia italiana. Ma oltre a non assumere un valore di denuncia sociale, proprio per la loro episodicità, non mutano l'inventario delle immagini fruibili nel periodo, prodotto di un sistema di controllo e di omologazione messo in atto dal regime.

Fotogiornalismo nel Secondo dopoguerra

Nel Secondo dopoguerra si moltiplicano le riviste che danno vita alla prima produzione destinata a un pubblico italiano post-fascista. Il pubblico, abituato alla retorica del regime, diviene il destinatario di un'altra comunicazione propagandistica, spesso diretta dai partiti o dai poteri economici, che mira alla ricerca dell'adesione ai nuovi governi e ai nuovi modelli economici e sociali.

Il circuito editoriale si rifornisce di immagini dalle agenzie fotografiche ancora attive, da quelle che si ricostruiscono dopo il periodo bellico e da quelle nuove che, nel giro di pochi anni, si moltiplicano nel numero. I temi prediletti dalla stampa dell'epoca variano dalle indagini di carattere sociale ai lavori di ricostruzione, dalla vita pubblica ai primi divertimenti di massa⁸².

Per tornare all'agenzia eletta ad esempio, la Publifoto, tra la fine degli anni Quaranta e gli anni

80 Cfr. Russo 2011, in part. Neorealismo e fotografia, pp. 3-94.

81 *Minatore di Carbonia*, “Tempo”, III, 1 giugno 1939, n. 1, pp. 14-17.

82 Cfr. Russo 2011, in part. § Verso una produzione postindustriale della fotografia neorealista. I rotocalchi e le riviste illustrate del dopoguerra, pp. 48-56.

Cinquanta essa riesce a coinvolgere nella sua impresa oltre cento fotografi. L'agenzia copre in questo modo la galassia degli eventi pubblicabili, senza un interesse estetico o di denuncia (se non richiesto dalle redazioni) ma nella logica della usabilità delle immagini da parte dei giornali. Gli esempi delle fotografie pubblicate sono incalcolabili: dai congressi pre-referendari del 1946 alle attività successive alla costituzione della Repubblica; i comizi dei nuovi leader in preparazione alle elezioni del 1948; gli "italiani al voto" nell'aprile dello stesso anno; le manifestazioni politiche, le dimostrazioni per la disoccupazione e i numerosi scioperi. Per la cronaca: il concerto d'inaugurazione del ricostruito teatro alla Scala nel 1946; ritratti di Lucia Bosè, prima Miss Italia a Stresa del 1947; l'assassinio della famiglia da parte di Rina Fort o l'epopea della banda Barbieri-Bezzi con il tragico epilogo della morte di Bruno Bezzi; e poi lo sport, la moda e il cinema⁸³.

Una fotografia che, come detto, non veicola né ambizioni estetiche né volontà di denuncia. Gli operatori del settore, spesso privi di un diploma di scuola superiore, entrano nelle agenzie come garzoni per apprendere il mestiere e difficilmente lo svolgono con un'attenzione critica⁸⁴.

Solo a metà degli anni Sessanta inizia a farsi spazio una coscienza critica nel fotogiornalismo, e per quanto in situazioni economicamente non eccellenti, comincia l'avventura di una serie di fotografi indipendenti che daranno l'abbrivio, proprio a partire dal fotoreportage, alla nascita della figura del fotografo professionista, del *freelance*. Fotografi, questi ultimi, spesso legati a redazioni di orientamento comunista, sindacale o liberale (cfr. Russo 2011, pp. 290-300).

Federico Patellani fotoamatore del quotidiano

Tra il circuito amatoriale e il mondo della carta stampata i contatti sono generalmente trascurabili⁸⁵. A ribaltare i termini di questa affermazione, da un punto di vista più teorico che pratico, sta il testo di presentazione scritto da Federico Patellani per il già citato annuario Domus del 1943.

Patellani, fotografo milanese, è il più riconosciuto fotoreporter italiano del periodo che va dagli anni Quaranta agli anni Settanta. La sua formazione fotografica è di carattere amatoriale. Avvocato, figlio di un fotoamatore, comincia grazie al padre a fotografare, all'inizio degli anni Trenta, per entrare pochi anni più tardi nella redazione di "Tempo" dove propone alcuni servizi attraverso dei fototesti, racconti

83 Si possono vedere molti esempi di immagini dell'agenzia in Crispolti 1983.

84 Uliano Lucas, fotoreporter che incontreremo nel quarto capitolo, sintetizzerà la vicenda delle agenzie fotografie in Italia con queste parole: "Non siamo stati in grado di creare delle agenzie o delle cooperative con investimento di capitale e organizzazione tali, da permettere la crescita e la valorizzazione dei fotografi. I settimanali erano ben felici di avere delle armate Brancalone, male organizzate e da pagare poco, con un continuo *turn over* di fotografi che producevano immagini standard. Il fotografo non aveva uno status e a molti non interessava averlo" (Madesani 2008, p. 151).

85 Molti fotoamatori saranno pubblicati con singole fotografie sulle uscite del Touring Club e sulla rivista "Il Mondo" che però rappresenta un caso a sé. Grazie alla guida di Mario Pannuzio la redazione è capace di costruirsi un bacino di fotografi amatoriali e non-amatoriali da cui attingere per corredare gli articoli. Cfr. Valtorta 2005, in part. § Intorno al Mondo, pp. 202-207 e Domini-Pinna 2000.

per immagini e didascalie. Patellani diventa così uno dei primi esempi fortunati di passaggio dall'amatorialismo al fotogiornalismo.

Ritornando all'annuario Domus del 1943, Patellani scrive uno dei tre saggi introduttivi, *Il giornalista nuova formula*, in cui si legge:

[...] fantasia inquadrata vuol dire certezza di stare in tema; che la fotografia, cioè, costringe a presentare i fatti nella maniera più incisiva, più comunicativa, più giornalistica. E anche che l'inviato fotografico considera la propria attività non arte, ma mestiere .

[...] D'altronde, anche al giornalista nuova formula è aperto il campo dell'arte (dico ciò per coloro che non possono fare a meno di questa parola) e consiste nello scrivere bene e nel fare buone fotografie. Anche fare belle fotografie è arte (Patellani 1943, p. 128).

E oltre:

[...] Bisogna insomma, per il servizio e per sé, saper cogliere l'atteggiamento momentaneo, il movimento, il sensazionale, l'essenziale di ogni cosa. Certamente è difficile il fondere in una sola fotografia i valori documento-bellezza. Sta qui la classe del fotografo (p. 137).

Dunque la fotografia documentaristica, quella che ha un suo posto ormai irrinunciabile nell'editoria dell'informazione, può essere “arte”, forse ancor più significativa in quanto capace di cogliere “l'essenziale di ogni cosa”. Proprio Patellani diviene ai nostri occhi il destinatario dell'accusa di voler ridurre la fotografia artistica a “documentare i nostri tempi”, presente nel manifesto del gruppo “La Bussola”.

Si chiude il cerchio dei riferimenti manifestati dai promotori del gruppo. Da un lato una poetica idealistica e distaccata dalla realtà quotidiana, alla ricerca di un linguaggio autonomo e incentrata su una rilettura dell'estetica di Croce. Dall'altro lato la fotografia documentaristica, della quotidianità, quella allineata e composta, priva di incisività che gli italiani frequentano nelle riviste degli anni Trenta e ritrovano, con i dovuti distinguo, nei giornali post-conflitto. Una fotografia che gli amatori temono possa competere o entrare in contatto con quella artistica.

A far da promotore a quest'ultimo genere di fotografia è idealmente lo scritto di Patellani, probabilmente rimasto nella memoria dei suoi detrattori.

Di fronte al pericolo di svilimento della fotografia a documento giornalistico “La Bussola” si sente in dovere di difendere una fotografia lontana dalla realtà, svincolata dal fatto quotidiano, ispirata dalla soggettività e dalla spiritualità dell'operatore piuttosto che dai fatti che accadono al di fuori.

La fotografia come arte e come documento

Nel Secondo dopoguerra il dibattito sulla fotografia verte ancora sul dualismo fotografia come documento-fotografia come arte, che si traduce spesso, in maniera riduttiva, nella formula realismo

versus artisticità. Un dibattito che riecheggia la coeva disputa tra arte astratta e realista⁸⁶ che inferocisce tra gli operatori del mondo dell'arte e che si sviluppa anche nei rotocalchi del periodo. La differenza tra la discussione in ambito fotografico e quella in ambito artistico sta soprattutto nella differenza di visibilità, molto più limitata per quanto riguarda gli eventi fotografici rispetto a quelli artistici i quali, di norma, vivono una seconda vita nei periodici di maggiore diffusione (cfr. Milan 2008).

In ambito fotografico, per conoscere le arringhe dei difensori delle due visioni, quella realista e quella artistica, è utile immergersi nella lettura delle principali riviste specialistiche come “Fotografia”, “Popular Photography” o “Ferrania”. Ci limitiamo, qui, a prendere come campione rappresentativo del dibattito alcuni esempi tratti dalla rivista “Fotografia”, rimandando ad altri studi per un maggior approfondimento sulla questione⁸⁷.

Il linguaggio utilizzato nelle riviste fotografiche dimostra una forte distanza tra gli autori degli articoli e i redattori delle testate giornalistiche. A testimonianza di questo aspetto si possono portare le numerose recensioni delle mostre del circuito amatoriale. Esemplare è quella di Ferruccio Zapponi, tra gli organizzatori dell'importante mostra annuale di Lendinara, giunta a maturità nel 1955, nella *V rassegna nazionale di arte fotografica*. Pubblicato nel primo numero di “Fotografia” del 1956, l'intervento di Zapponi, *Constatazioni niente affatto polemiche*, ben rappresenta il clima in cui questi articoli vengono composti. L'autore descrive le fotografie di Fulvio Roiter, vincitore del primo premio:

In tempo di afflizione per gli ...ismi con cui si cataloga tanta produzione, piace rilevare come la fotografia di Roiter, invece, con linearità e semplicità espressiva raggiunga limiti elevati e chiarissimi di pura poesia fotografica: quindi sia arte pura. [...] Dei greggi; un albero; una collina; un ragazzetto, assorto, appoggiato al muro. Un animo innamorato di ciò che vede e sa vedere, un contemplatore attento della vita, un *romantico poeta*. (Zapponi 1956, p. 22)

Il linguaggio è quello poetico della fotografia artistica. L'interesse non è mutato rispetto alle intenzioni espresse dai fotoamatori bussoliani. La necessità è infatti quella di rimarcare la purezza dell'arte fotografica. Molti altri sono gli esempi di questo tipo rintracciabili nella rivista.

Tuttavia, la stessa rivista accoglie anche la visione opposta, quella propugnata dai “realisti”. In un articolo in difesa della fotografia di informazione – in cui tra l'altro si trova l'elencazione dei principali fotoreportage pubblicati in Italia nella prima metà degli anni Cinquanta – Giancarlo Silvetti rimarca:

Ancora oggi mentre il cinema più volte ha diretto le sue realizzazioni allo studio delle esigenze umane e al miglioramento degli uomini, la fotografia (forse perché ancora da molti intesa solo come un mezzo di espressione dell'arte e quindi erroneamente fuori dalle relazioni e degli uomini) se si eccettua qualche caso che vogliamo elencare, non ci ha informato delle nostre reali esigenze, non ci ha illustrato la nostra vita. (Silvetti 1956, p. 11)

86 Cfr. Zevi 2005, in part. cap. Arte e politica 1938-48: la soggezione realista, la resistenza astratta e il compromesso cubista, pp. 51-92.

87 Cfr. Russo 2010, in part. § Associazionismo fotografico e Neorealismo, pp. 133-137, e Valtorta 2005, in part. § Linee di sviluppo della fotografia italiana. Riflessioni e spunti, pp. 187-198.

Riportiamo anche l'opinione di Vitaliano Bassetti che promuove una fotografia più incline alla descrizione degli avvenimenti della quotidiana umanità, in netta contrapposizione con la fotografia artistica:

Oggi si parla molti di fotografia umana, di indagine sulla personalità interiore del soggetto, di scrupoloso sondaggio rivolto all'ambiente, alle condizioni, alla psicologia dell'uomo qualsiasi. Ottimamente, e aggiungerò tra parentesi che questi nuovi impulsi e orientamenti fotografici apportano finalmente una vena creativa nuova e feconda, e consentono di allontanarci dalla "solita bella fotografia domenicale". (Bassetti 1956, p. 11)

Ogni numero della rivista porta uno o più esempi che alimentano questo continuo alternarsi di opinioni. I difensori dell'arte fotografica propugnano un'interpretazione della realtà che si faccia *poesia pura*, premiano e sostengono i fotografi capaci di esprimere lo spirito di contemplazione del *poeta romantico*. I loro avversari, che considerano anacronistica la fotografia intesa esclusivamente come mezzo artistico, mettono al centro del loro discorso l'uomo, e chiedono una *fotografia umana*, capace di confrontarsi con le esperienze cinematografiche neorealiste e di evitare il cliché della bella fotografia domenicale, priva d'impegno nell'indagine del contesto sociale.

Esemplare in questo senso diventa un botta e risposta del 1957, sulle pagine di "Fotografia", tra Pietro Donzelli, fondatore dell'"Unione Fotografica", e Mario Finazzi, tra i fondatori de "La Bussola"⁸⁸.

Uno scambio di battute in cui è evidente il posizionarsi di Donzelli sul fronte della *fotografia sociale* (o

88 L'attacco di Donzelli al testo di presentazione della *Seconda mostra nazionale di fotografia* di Bergamo scritto da Finazzi: *I giovani del CFM [Circolo Fotografico Milanese], futuri fondatori dell'Unione [...] proposero quel realismo umano che lei sembra aver scoperto solo ora.*

[...] Meglio avrebbe fatto la Bussola a non chiudersi nel magnifico isolamento, vivendo sugli allori raccolti nelle mostre del Piccolo Teatro di Milano o del Cavallino di Venezia, ma ad interessarsi veramente alla fotografia italiana, proponendo programmi concreti e non solo teorie. Le chiedo di illuminarmi sulla spiritualità attribuita al manifesto della Bussola.

[...] L'unione di cui parla è l'Unione Fotografica che ha avuto il coraggio di nominare [...] se non è l'Unione fotografica, ha usato male il termine perché è arcinoto che in Italia non esiste una unione spirituale fra gli esponenti della corrente realista, ma solo una cordiale antipatia fra i vari fotografi che non solo realisti [...]. L'Unione Fotografica, senza tema di smentita, mai si è proclamata depositaria della fotografia sociale [...]. Se alcuni componenti l'Unione sono per naturale inclinazione portati al realismo umano, non classista, non si può dire che lo impongano agli altri (Donzelli 1957, p. 25).

Finazzi risponde puntualmente a Donzelli – definito un "conoscente, simpatico ma autodidatta" – nel numero successivo della rivista:

Un po' meno d'accordo sono invece circa l'affermazione Donzelliana che certi "giovani" (?) abbiamo "proposto quel realismo umano" che io non ho mai avuto pretesa di scoprire, e che neppure Donzelli ha scoperto o proposto. Nel 1948, a Bologna, Donzelli guadagnò una medaglia d'oro con quella foto "Atmosfera" che io apprezzai, pur non trovando affatto nuovo né personale il suo linguaggio realista.

[...] Parliamo brevemente della "spiritualità" del manifesto della Bussola. Lo legga l'amico Donzelli, e legga quanto scrissero, sulle varie manifestazioni del Gruppo, G. Pistorio, [...] non pochi critici stranieri e perfino (non sospetto direi) Paolo Monti, proprio nel passaggio citato dal mio interlocutore a proposito di "lezione di estetica della Bussola". A parte l'immodestia d'insisterci, il discorso sulla "spiritualità" porterebbe lontano, benché io non abbia motivo di dubitare della buona volontà d'intendermi da parte di chi non ha orecchie per udirmi (Finazzi 1957, p. 30).

Si tratta di un dibattito personale che si trascina probabilmente dalla mostra a Bologna nel 1948, dove entrambi guadagnarono una medaglia d'oro per le loro opere. Due fotografi che hanno frequentato lo stesso contesto per anni e preso due strade differenti. Donzelli, pur non escludendo la fotografia artistica, rivendica un approccio realista alla fotografia che fa risalire già ai primi anni della sua attività, quando era socio del "Circolo Fotografico Milanese", da cui si staccò per fondare l'"Unione Fotografica" nel 1950. Un approccio che Finazzi non gli riconosce e che smentisce citando la fotografia premiata nel 1948, per nulla realista.

umana per usare le parole di Bassetti), ma non più tramite proclami o manifesti, ma per *naturale inclinazione*, che ci permettiamo di interpretare come un'attenzione alle coeve evoluzioni del linguaggio fotografico. Di fronte a questo proposito Finazzi, con tono più dileggiatore, non muove dalle istanze proclamate nel manifesto de “La Bussola”, rivendicandone i consensi ricevuti da parte di molti, tra cui Paolo Monti. Donzelli cita Monti a più riprese. Monti aveva infatti espresso dei commenti favorevoli nei confronti dell'Unione nel catalogo della rassegna da lui curata *Fotografia italiana 1955*.

Uno scambio che ci è utile a tastare il polso di un periodo di battaglia *letterario-fotografica* tra due vere e proprie fazioni.

Al di fuori del circuito fotografico amatoriale non sono rilevabili altri interventi specifici dedicati a questo dibattito. Ciò dimostra come, all'epoca, la fotografia amatoriale fosse vittima di un certo isolamento rispetto al più ampio mondo dell'informazione e delle istituzioni, isolamento peraltro denunciato dagli stessi operatori. Nella rubrica *Dalle riviste*, del numero 6 di “Photomagazin” del 1957, sorta di rassegna stampa dei più interessanti articoli sulla fotografia, Antonio Arcari scrive:

Ci si lamenta spesso nei circoli o più in generale negli ambienti fotografici che la stampa quotidiana e settimanale non si occupi affatto di certi avvenimenti riguardanti la fotografia che pure hanno un particolare rilievo. (Arcari 1957, p. 4)

Senza voler cercare in questa sede le motivazioni di questa assenza, si deve notare che oltre a questo isolamento del circuito amatoriale dal mondo dell'informazione (e dalle istituzioni culturali), il circuito stesso sembra astratto dall'evoluzione della fotografia in termini sociali e culturali. Infatti la fotografia è da tempo entrata nelle case degli italiani come immagine nei rotocalchi e nell'editoria di informazione e di intrattenimento⁸⁹. E alla fine degli anni Cinquanta è piuttosto frequente trovare una macchina fotografica nelle famiglie italiane, presente come strumento di documentazione degli eventi significativi della vita sociale e domestica.

Una diffusione che avrà delle decisive ricadute sulla ridefinizione della fotoamatorialità nel decennio successivo, ma che nelle riviste del periodo non pare essere percepita per la sua reale portata.

Per tornare alla rivista “Fotografia”, essa accoglie, tra le varie voci del circuito, il pensiero critico di Giuseppe Turrone (che all'epoca del botto e risposta Donzelli-Finazzi ne curava già l'editoriale). Turrone sarà l'autore di uno studio sulla *Nuova fotografia italiana*, edito da Schwarz nel 1959, volume

⁸⁹ Non solo dal punto di vista della pratica *hobbistica*, ma anche nell'abitudine alla lettura delle immagini accompagnate dal testo. In questo senso, oltre ai rotocalchi di informazione, è significativa l'esperienza in Italia del fotoromanzo. Nato nel 1947 con le testate “Tele Bolero” e “Sogno”, come estensione dei cineromanzi già presenti sul mercato dagli anni Trenta, il fotoromanzo raggiunge alla fine degli anni Cinquanta tirature anche superiori al milione di copie, ed esaurisce il suo potenziale commerciale alla fine degli anni Sessanta quando – precisa Detti – “l'aumento del prezzo della carta e le lotte dei lavoratori per i salari fanno restringere i larghi margini di guadagno, i mercati internazionali si contraggono, a cominciare da quello francese [...]. Ma anche per Mondadori e Rizzoli i mercati internazionali si fanno sempre più difficili. È la crisi del fotoromanzo classico” (Detti 1990, p. 156).

fondamentale poiché rappresenta al contempo il riassunto e la chiusura delle vicende fotografiche del decennio appena trascorso.

La Nuova Fotografia italiana

Prima di addentrarci nell'analisi del circuito fotografico amatoriale, alla ricerca di tracce di fotografia di opere d'arte e di artisti contemporanei, è necessario spendere alcune parole sul volume di Turrone per illustrare lo stato di avanzamento della fotografia italiana negli anni Cinquanta e sintetizzarne l'apporto alla fotografia professionale.

Turrone, di formazione cinematografica, già redattore di riviste specializzate in critica cinematografica come “Bianco e Nero” e “L'eco del Cinema”, accompagna attivamente il dibattito descritto nel paragrafo precedente fin dai primi anni Cinquanta. Il volume oggetto di questo paragrafo si è imposto agli occhi degli storici della fotografia come la più adeguata riflessione sulla fotografia del periodo.

Turrone sviluppa il suo discorso a partire da un'introduzione di carattere storico consacrata alla fotografia tra le due guerre. L'autore indica, quali promotori di un nuovo approccio alla fotografia, la cerchia di architetti milanesi raccolti attorno alla rivista Domus, i futuri registi cinematografici realisti e i professionisti di studio, mentre giudica ancora non maturo il fronte del reportage (ad eccezione di alcuni lavori di Patellani).

Dall'introduzione si evince come la fotografia amatoriale del primissimo dopoguerra non sia riuscita a fare il salto di qualità verso quel realismo fotografico basato sulla narrazione che l'autore si attendeva: “Nell'immediato dopoguerra la stabilizzazione conformista non accenna minimamente a frangersi in vista di uno sbocco libero, di una finalità narrativa” (Turrone 1959, p. 24).

Mentre con il passare degli anni “si inasprisce il conflitto tra fotografia «d'arte» e fotografia «vera»” (p. 26), la cifra del già citato Cavalli assume agli occhi dell'autore un valore storico imprescindibile, rappresentando:

una sigla inconfondibile, che magari potrà essere scambiata per cifra tecnica, per frasario formalista, ma che pure ha contribuito ad arricchire la nostra sensibilità, a farci «vedere» al di là della rude e ottusa scorsa della cronaca fine a se stessa. (p. 31)

La critica di Turrone vede nel fotoamatorialismo e nel dibattito da esso promosso una spinta alla riflessione sull'etica della fotografia. Contro la “cronaca fine a se stessa”, quella *fotografia documentaristica e di cronaca spicciola* delle citate agenzie, la fotografia apprende, attraverso gli esercizi formali, a riflettere sul messaggio di cui è portatrice. Il compimento di questa riflessione, condiviso anche da Luigi Crocenzi, Renzo Chini e Antonio Arcari, come vedremo più in là, avviene nell'inclusione delle “finalità narrativa” nella fotografia. Narrare per immagini diventa il sinonimo di

una coesistenza tra la riflessione estetica da un lato e l'impegno etico dall'altro, vissuti nella consapevolezza della funzione mediatica/informativa della fotografia.

Turroni vede nell'“Unione Fotografica”, il gruppo fondato a Milano dal citato Donzelli⁹⁰, uno dei primi tentativi in questo senso: “Accomunava questi fotografi un vivo piacere per la polemica schietta, senza secondi fini, senza ambiguità tematiche”. Tuttavia non sempre, secondo il critico, questa polemica sfocia in risultati soddisfacenti: “Non tutti i soci possedevano quella vivacità intellettuale, quel brio inventivo, quella verve atti a innalzarli dalle formule scolastiche, dalle interminabili discussioni a tavolino” (pp. 34-35).

Agli occhi di Turroni, chi diventa un punto di riferimento per la fotografia del periodo, nella sua costante ricerca di un linguaggio espressivo personale, è Paolo Monti con la sua “*lezione decisiva*” (p. 47): “La personalità di Monti, in mezzo a queste contraddizioni e alle facili soluzioni “pseudorealiste” e pseudonarrative del momento, appare come quella di un maestro” (p. 52).

Parleremo oltre di Monti. Qui ci limitiamo soltanto a sottolineare come Turroni, pur prendendo come modello il fotografo novarese, non può possedere la distanza temporale per comprenderne a pieno l'importanza in termini storici. La figura di Monti sintetizza egregiamente un fenomeno fondamentale della storia della fotografia italiana: il passaggio dalla pratica amatoriale a quella professionistica. Per il fotografo novarese ciò avviene verso la metà degli anni Cinquanta, quando si trasferisce da Venezia a Milano per praticare la fotografia pubblicitaria e industriale, e prosegue più tardi, dalla metà del decennio successivo, grazie a numerose committenze pubbliche. Ora, pur dedicando quasi dieci pagine a Monti, mettendo in continuo rapporto le sue serie fotografiche con le coeve prove dei principali gruppi fotoamatoriali, Turroni esclude quasi in toto la produzione professionale di Monti.

Questa esclusione è in sé altamente significativa. Essa suggerisce che le soluzioni *pseudonarrative* a cui Turroni fa riferimento sono le sole accettabili dal circuito amatoriale. In poche parole, nell'escludere il Monti professionista, Turroni non fa che ribadire (inconsapevolmente) l'isolamento della fotografia amatoriale dal resto della produzione fotografica.

In un altro passaggio Turroni mette in primo piano la difficoltà del voler perseguire la strada della narrativa in fotografia:

Quando uscì in Italia Un paese con le foto di Strand e le lunghe, liriche didascalie di Zavattini, ci accorgemmo che la tematica narrativa non è un impegno facile con la realtà e la storia; ci accorgemmo che i buoni intendimenti non danno, sempre e comunque, i buoni risultati. (p. 47)

La strada della fotografia narrativa è ardua e non saranno i fotografi amatoriali a percorrerla fino in fondo. Il connubio tra le varie istanze estetiche e documentarie, artistiche e realiste, processate nel corso

⁹⁰ Per un approfondimento sul gruppo cfr. Russo 2010, pp. 124-133.

degli anni Cinquanta nell'ambito del circuito amatoriale, verrà raggiunto solo nel decennio seguente, ma non più nel chiuso dibattito fotoamatoriale. Facendo riferimento ai nuovi fotoreporter tra cui Mario Carrieri, Ugo Mulas e Mario Dondero, l'autore infatti afferma:

Eppure, oggi, le due strade – quella del dilettantismo e del professionismo, dell'arcadia e del reportage – hanno finito con l'incontrarsi e non solo sulla linea dei riflessi, delle illuminazioni raffinate e letterarie ma anche delle proposte tematiche, delle chiarificazioni dialettiche. (p. 64)

Il percorso critico di Turrone prosegue due anni più tardi con *Guida alla critica fotografica*⁹¹, un volume a carattere didattico in cui cerca di “mettere in contatto la fotografia con le altre arti, con la cultura in generale” (Turrone 1972, p. 147). Il suo è il tentativo di spiegare la fotografia da un punto di vista critico come oggetto artistico e culturale “che non può essere limitato al giro di decine e decine di nozioni strettamente tecniche, da manuale del perfetto amatore” (p. 147). Turrone si pone in questo caso in controtendenza rispetto a quanto si stava evolvendo, con il pieno supporto dell'editoria specializzata, nel circuito amatoriale, dove gli avanzamenti tecnici stavano prendendo il posto dei problemi sul linguaggio fotografico di cui abbiamo parlato nei paragrafi precedenti.

Dieci anni dopo il suo primo volume, Turrone, nella rubrica *La posta del critico* della rivista “*Popular Photography Italiana*”, nel constatare un cambiamento tra i giovani fotografi, ritorna anacronisticamente sull'annosa questione *fotografia «d'arte»* vs. *fotografia «vera»*:

Senza dubbio i giovani oggi hanno, a differenza dei fotografi che li hanno preceduti, il senso vero di quello che deve essere in realtà la fotografia: una documentazione e non una esercitazione fine a se stessa. (Turrone 1969, p. 69)

Il filtro del critico è ancora condizionato dall'antitesi tra la fotografia documentaria e fotografia artistica, riportando ad un dibattito che, come vedremo, proprio quell'anno vedrà la sua definitiva conclusione.

Arte e fotografia negli anni Cinquanta: due ambiti distinti

In Italia la fotografia cresce e acquisisce una propria identità lungo l'arco degli anni Cinquanta, ridefinendo i suoi due scopi principali: pratica di un hobby artistico o racconto del reale.

Come già visto, il termine arte nel circuito fotografico del periodo sta ad indicare un tipo di approccio allo strumento che indulge sul fare creativo, a discapito dell'analisi della realtà sociale e politica. Arte non è dunque, nelle riviste specializzate in fotografia e nei discorsi che si tengono intorno ai tavoli dei circoli fotografici, alcunché di attinente al circuito dell'arte, al fare arte contemporanea, al capire le vie intraprese dai movimenti artistici come per esempio l'Informale o la Pop art. Sebbene i protagonisti di questi e altri movimenti artistici vengano negli stessi anni proposti anche in Italia⁹², è difficile stabilire

91 Il volume avrà una certa fortuna ottenendo ben tre edizioni da parte dell'editore Il Castello (1962, 1972, 1980).

92 Prendendo come esempio la Biennale di Venezia, nelle edizioni del Secondo dopoguerra vengono presentati i principali

dei paralleli culturali e delle connessioni strette tra di essi e i fotografi italiani. L'arte contemporanea si sviluppa dunque in un settore che pare totalmente scisso rispetto a quello fotografico.

Tra i pochi a cui si può riconoscere un tentativo di gettare un ponte tra le due discipline va citato il fotografo Paolo Monti. Come illustrato attraverso le parole di Giuseppe Turrone, Monti è una figura di spicco del periodo di splendore del circuito amatoriale italiano, ma rappresenta anche la pietra angolare per comprendere il difficile passaggio tra amatorialismo e professionismo e, per quanto riguarda l'argomento di questa tesi, il fotografo più vicino al mondo dell'arte negli anni Cinquanta.

Oltre a frequentare le biennali veneziane, Monti ha l'occasione infatti di conoscere da vicino il circuito artistico veneziano nell'immediato dopoguerra, grazie alla personale frequentazione di Carlo Cardazzo⁹³, e quello milanese, a seguito del passaggio al professionismo e il conseguente trasferimento nella città lombarda nella metà degli anni Cinquanta.

Fra i fotografi amatoriali, Monti è uno dei pochi ad avere un vero contatto con il mondo artistico e ad averne una conoscenza tale da potere misurare le sue opere, soprattutto quelle astratte, con i coevi esperimenti pittorici. Ne sono esempio numerose fotografie (fig. 1-2) che ci rimandano ad alcune sue considerazioni relative all'arte:

Alcuni trovano nelle mie fotografie un eccessivo gusto per le forme e altri per l'astratto e forse con qualche loro seria ragione; sta di fatto però che fra le prime cose che conosciamo della lontanissima storia dell'uomo troviamo una severa esigenza della forma e in certe epoche, della forma astratta. A una rivista francese che nel 1963 mi chiedeva il perché di questa mia simpatia rispondevo: *che lo si voglia o no apparteniamo tutti al nostro tempo ed io sono sicuro che senza l'esperienza astratta non sarei giunto a certe ricerche fotografiche*. Oggi dopo la lezione dell'arte, il non figurativo ci guarda dai muri delle città dove le macchie, le corrosioni, i manifesti strappati ci emozionano come dei Pollock, dei Klein, dei Soulages. (Monti 1962, s.p.)

Al di là della figura di Monti, negli anni Cinquanta, pochi altri fotografi sono permeabili al mondo dell'arte. A intessere quei pochi rapporti tra i due settori ci sono alcuni fotoamatori conoscitori d'arte, o che frequentano cenacoli artistici, e i fotoreporter che riprendono scene e opere d'arte contemporanea ad uso dei rotocalchi e dei cataloghi.

Restando sul versante fotografico la distanza si può misurare nelle parole di Italo Zannier, tra i più attenti agli sviluppi della fotografia dell'epoca e futuro importante storico e critico:

(il dissidio che c'è stato negli anni passati tra il pittore e fotografo non esiste più o comunque si è illimpidito, perché ognuno si è posto entro i limiti delle sue specifiche funzioni). Pare oggi appunto che la pittura sia fatta solamente per il museo o per la mostra d'arte, dove il pubblico, per gustare queste opere deve necessariamente uscire di casa. Ma un'immagine fotografica tutti possono goderla! (Zannier 1956, p. 2)

movimenti artistici del Novecento, a partire dalle avanguardie storiche nel 1948, per giungere alla Pop art americana nel 1964, passando per il Surrealismo, gli esponenti dell'Espressionismo e del Modernismo americano, i protagonisti dell'Informale e altri ancora.

⁹³ Carlo Cardazzo, importante collezionista d'arte, apre nel 1942 la Galleria del Cavallino a Venezia e nel 1946 la Galleria del Naviglio a Milano.

Un *dissidio* permane nelle parole di Zannier proprio nel tracciare una netta linea di demarcazione tra la pittura e la fotografia, pratiche destinate a differenti fruitori. L'arte fatta per un pubblico ristretto di frequentatori dei musei e la fotografia che tutti possono avere nelle case grazie ai rotocalchi.

Il racconto in fotografia

Abbiamo riscontrato come verso metà Cinquanta la fotografia artistica, promossa dal circuito amatoriale, faccia i conti con una forte critica da parte di coloro che spingono per una fotografia dal maggiore impegno sociale, una *fotografia umana*. Come segnala Turrioni, l'incontro di queste due strade si può intravedere nelle prove dei nuovi reporter, capaci di sintetizzare le istanze dell'*arcadia* e del *reportage*, del *dilettantismo* e del *professionismo*. A partire da questi elementi di analisi, in questo periodo si sviluppa una ricerca di affermazione di una cultura fotografica riconosciuta, svincolata da un lato dall'etichetta artistica e dall'altro da quella documentaria. Riprendendo le formule usate da Zannier, citate all'inizio del capitolo, una fotografia che non sia dunque solo un *mezzo per "fare arte"* ma neanche *cronaca spicciola*, priva dell'apporto interpretativo e soggettivo del fotografo.

È su queste basi che nel 1956 nasce il Centro per la Cultura nella Fotografia (CCF) di Fermo, che trasferirà nei primi anni Sessanta la sede a Milano. A volerlo è Luigi Crocenzi, animatore culturale, mai veramente fotografo⁹⁴ né cineasta, ma con ambizioni di diffondere un approccio culturalmente elevato alla fotografia.

Il Centro si presenta da subito su "Ferrania", nel marzo del 1956 (Crocenzi 1956, p. 23), denunciando implicitamente la sua appartenenza culturale al mondo dei fotografi amatoriali. Nel corso degli anni numerose sono le iniziative del Centro rivolte alla promozione di una fotografia capace di dialogare col testo, con l'obiettivo di proporre al mercato editoriale una formula nuova di narrazione per immagini⁹⁵. Dietro questa propensione del Centro si riconosce l'indirizzo del Crocenzi e l'eredità dell'esperienza vissuta come fotografo nella creazione di alcuni fotoracconti per il periodico "Il Politecnico", tra il 1946 e il 1947 e per l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini del 1953.

Al fianco di Crocenzi ritroviamo fotografi amatoriali, poeti e professori di letteratura, intellettuali e praticanti del mondo della fotografia⁹⁶. Il Centro riesce a proporre numerose iniziative il cui merito è di puntare sulla fotografia di reportage al di fuori del circuito editoriale dell'informazione e della serie fotografica come espediente narrativo per la fotografia artistica.

⁹⁴ Per un approfondimento sulla figura di Crocenzi, cfr. Amodeo-Giusa-Turrin 2003.

⁹⁵ Daremo un panorama dell'editoria fotografica del periodo nel quinto capitolo.

⁹⁶ Tra i fotografi già citati Cavalli e Monti, ma anche la generazione più giovane di Ferruccio Ferroni, Mario Giacomelli e Toni Nicolini. Tra i collaboratori meno conosciuti andrebbe approfondito, soprattutto per i suoi scritti sul linguaggio fotografico e il fotoracconto, il contributo di Alvaro Valentini, saggista, traduttore e docente di Letteratura italiana all'Università di Macerata, che annovera numerosi testi sui temi accennati.

Sono notevoli gli eventi che caratterizzano l'attività espositiva del Centro. A partire dalla *Biennale internazionale di fotografia*, svoltasi a Venezia nel 1957⁹⁷ in un contesto già di grande impegno e interesse che permette una piena visibilità agli occhi del circuito amatoriale. Nel 1961 il CCF dà vita alla mostra *Reportage e racconti fotografici*, in collaborazione con il "Fotocineclub" di Fermo, che proseguirà in diverse edizioni negli anni successivi⁹⁸. Nel 1965 organizza il *Premio internazionale di comunicazione visiva nel fotogiornalismo e nella pubblicità*. Al fianco del Centro anche Lanfranco Colombo (fotografo, gallerista, editore in ambito fotografico) con cui organizzerà alcuni eventi tra cui il premio per *I nuovi fotoreportages a colori* nel 1967 (cfr. "Popular Photography Italiana" n. 118, maggio 1967) o l'anno successivo il *Premio Nazionale Fotoreporter* (cfr. "Popular Photography Italiana" n. 136, gennaio 1969, pp. 19-26-51). E numerose altre saranno le iniziative all'insegna di una fotografia che sviluppa le sue potenzialità narrative: mostre, incontri, gruppi di studio, premi, ecc. (cfr. Zannier 1994).

Tuttavia tali iniziative non hanno quel richiamo e quell'eco che Crocenzi si poteva aspettare e ottengono oggi notazioni marginali nelle storie della fotografia. L'apporto delle attività svolte da Crocenzi ai futuri sviluppi della fotografia italiana pare in effetti secondario forse a causa della "rigidità e delle ambizioni che sembrano connaturate all'ambiente" (D'Autilia 2012, p. 264), ossia ad essersi in fondo rivolto soprattutto al circuito amatoriale.

Il lungo periodo di silenzio rispetto alle sue attività va ricercato forse nel fallimento delle sue istanze. Con Crocenzi non inizia la stagione del racconto fotografico, auspicato da lui e dai suoi collaboratori, ma nascono solo numerose iniziative che non hanno alcuna prosecuzione fattiva. L'*entourage* dei fotografi che gravita intorno a Crocenzi è composto da fotoamatori, anche se i più impegnati, e l'orizzonte di produzione che Crocenzi indica non va al passo con gli sviluppi della fotografia in Italia. Perciò dopo gli anni Sessanta, in cui il Centro ebbe un certo peso culturale, nel decennio successivo Crocenzi rimane, come gran parte degli altri protagonisti del mondo fotografico del ventennio successivo alla seconda guerra, isolato. Un isolamento scontato sia rispetto al sistema dell'informazione che comincia a strutturarsi in modo moderno e industriale, sia da un sistema dell'arte che sradica i presupposti tradizionali e in cui cambiano i protagonisti e i circuiti di riferimento, sia da un sistema della fotografia in via di profonda modificazione e rinnovamento.

Non è del tutto chiaro quale sia stato il grado di penetrazione delle idee avanzate dal Centro nel mondo

⁹⁷ La mostra organizzata dal Centro, in collaborazione con la rivista svizzera Camera e il Circolo la Gondola, si tenne presso la Sala Napoleonica e Cà Giustiniani dal 20 aprile al 19 maggio. A presentare il catalogo delle opere un'introduzione di Paolo Monti. Nel 1959 l'esperienza si ripeté senza il contributo del Centro, di Crocenzi e di Monti, ma con l'organizzazione della rivista svizzera "Camera" e del suo direttore Romeo Martinez.

⁹⁸ La mostra continuerà almeno fino alla quarta edizione del 1966.

della fotografia e della comunicazione. Per quanto ci riguarda è difficile, senza uno studio approfondito, riuscire a stabilire connessioni risolutive. Tuttavia non si può non considerare la vastità delle conoscenze personali di Crocenzi, testimoniate dalle collaborazioni alle iniziative del Centro. Tra queste, molte rientreranno anche nel nostro percorso.

Sempre nell'ambito della fotografia intesa come strumento di narrazione, grande interesse hanno suscitato negli storici i *Fotoracconti* di "Cinema Nuovo", rivista specializzata in cinema, nata nel 1952 per volere del critico e sceneggiatore Guido Aristarco. La rivista, tra l'aprile del 1954 e l'aprile del 1956, propone una serie di servizi fotografici commissionati a giovani fotografi italiani e stranieri⁹⁹. I *fotoracconti* sono pubblicati con l'intenzione di proporre delle sceneggiature visive che avrebbero, nella migliore delle ipotesi dato vita a dei film documentari, sfuggendo al controllo sulle immagini tipico dell'editoria del periodo¹⁰⁰. Questa condizione permette ai fotografi di sperimentare "una fotografia a cui "si concede un beneficio di una approssimazione" che consente "una libertà di ricerca che spalanca, talvolta, nuovi orizzonti" (Morello 2010, p. 247). Il progetto dei *fotoracconti* tuttavia non ottiene gli esiti desiderati decretando il fallimento di un tentativo di rinnovare il Neorealismo cinematografico che la rivista si era data come proposito (Russo 2010, p. 20).

Resta però un tentativo che va nella direzione più accreditata da coloro che vedono una possibilità concreta di rinnovamento del linguaggio fotografico. In più l'esperienza dei *fotoracconti* ha aperto uno spazio di sperimentazione per giovani fotografi che non avrebbero potuto ottenerlo presso altre testate. Rispetto al circuito della fotografia amatoriale va comunque considerata come un'esperienza del tutto separata. Tra i fotoamatori e il mondo dei cinefili pare non si possano ipotizzare legami e lo dimostra il fatto che tra gli autori delle fotografie dei *fotoracconti* non vi siano nomi ascrivibili al circuito dei fotoamatori.

Verso un nuovo fotoamatorialismo

All'inizio degli anni Sessanta i temi dibattuti nel circuito fotografico amatoriale non sono del tutto difforni da quanto si leggeva nel decennio precedente. Come già sottolineato, una parte della fotografia amatoriale del Secondo dopoguerra non fa che ricalcare quella tendenza d'inizio secolo che vede una cerchia elitaria di amatori alimentare una fotografia estetizzata e animare un dibattito tutto incentrato sulle caratteristiche formali dell'immagine.

⁹⁹ Per citare alcuni nomi, Ugo Mulas, Mario Dondero, William Klein, Paul Strand. Per un descrizione dei *Fotoracconti* e dei contributi dei fotografi cfr. Morello 2010, pp. 246-250.

¹⁰⁰ I *Fotoracconti* "sono una testimonianza della difficoltà del documentario italiano d'impegno sociale, in qualche modo lo sostituiscono in attesa dei soldi per realizzarlo, e anche di una censura «democratica» ma che non accetta tanto facilmente questo genere di temi" (D'Autilia 2012, p. 257).

Anche le reazioni¹⁰¹ a questo conservatorismo fotografico, nel conquistare una fetta del circuito amatoriale, sono permeate in una certa misura dal linguaggio e dallo stesso modello di considerazione della fotografia a cui si contrappongono.

Né è un esempio lampante l'attività del circolo "La Gondola", fondato nel a Venezia nel 1947 da Paolo Monti, Gino Bolognini, Alfredo Bresciani e Luciano Scattola, che nelle storie della fotografie italiane è spesso messo in contrapposizione al gruppo "La Bussola". Tuttavia il circolo si propone nel medesimo circuito amatoriale e, seppur a partire da modelli formali differenti – soprattutto la fotografia tedesca di Otto Steinert e la sua "subjektive fotografie"¹⁰² -, discute di fotografia con stessi presupposti degli *avversari*.

Solo a titolo di esempio citiamo alcune parole del Monti a presentazione del gruppo, in cui introduce gli scopi da esso prefissi:

diffondere fra il pubblico il gusto e la conoscenza della fotografia moderna e condurre gli appassionati che si uniranno a noi, a sempre più valide forme di espressione sorrette da una tecnica precisa ed evoluta, rispettando con assoluta lealtà il "mezzo fotografico". (Monti 1952, p. 6)

Sempre nel 1952 Monti presentava i suoi lavori in una sua mostra personale a Roma:

Fotografare vuol dire creare delle immagini che staccate dalla realtà dalla quale trassero origini, mostrino nel breve spazio della loro superficie una realtà nuova, conclusa nei limiti della inquadratura. E in questi limiti dell'immagine è indifferente che si rappresenti un volto sofferente, una radice corrosa o un fantastico riflesso d'acqua. (Monti 1952a, p. 43)

Le parole di Monti, qui alle prese con le prime riflessioni sul fare fotografia che muteranno negli anni successivi, ci dimostrano il medesimo interesse a utilizzare la fotografia come espressione del personale modo di interpretare la realtà che abbiamo riscontrato nelle parole del gruppo "La Bussola". Una fotografia che si chiude nel rapporto tra il fotografo e la carta stampata, che rappresenta i *limiti dell'immagine* in cui la realtà esperita dal fotografo è quasi una giustificazione, un accessorio all'atto fotografico.

Questo modo di intendere la fotografia nel circuito amatoriale perdura fino alle soglie degli anni Sessanta a seguito di una serie di eventi tra cui il *Primo convegno nazionale di fotografia* del 1959.

Nel 1959¹⁰³ a Sesto San Giovanni, Tranquillo Casiraghi, fotoamatore e collaboratore della Biblioteca civica di Sesto, riunisce i più interessanti operatori del settore nel *Primo Convegno Nazionale di*

101Cfr. Russo 2010, in part. § Associazionismo fotografico e Neorealismo, pp. 133-137.

102Steiner, principale esponente del gruppo "Fotoform", introdusse questa definizione nella mostra *Subjektive Fotografien* del 1952 (cfr. Steinert 1952).

103Nel 1959, oltre al convegno organizzato da Casiraghi e al già citato volume di Turrone, esce la prima storia della fotografia pubblicata in Italia - *Storia della fotografia Polack* -, con tanto di appendice/nota sulla fotografia italiana. Nello stesso anno, un prodotto fondamentale della cultura fotografica statunitense transita nelle città italiane, *The Family of Man*, che descriveremo più avanti.

Fotografia. L'evento trova la pubblicazione degli atti nel 1961 per la rivista "Photo Magazin" diretta da Antonio Arcari.

Il convegno ha due scopi fondamentali: discutere sulle deficienze della fotografia italiana dell'epoca, con uno sguardo critico verso il fotoamatorialismo; individuare dei punti di svolta per i fotografi che volessero avvicinarsi alla professione.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è chiaro il divario tra due delle voci principali del periodo: il fotografo e critico Ando Gilardi e il fotografo Paolo Monti.

Il titolo dell'intervento di Gilardi, *Superfluo e non superfluo nella fotografia d'amatore*, è una chiara dichiarazione di intenti: egli vuole mettere in discussione il valore culturale della fotografia amatoriale. L'autore pone a confronto l'amatorialismo e le immagini prodotte dalla fotografia più propriamente professionale:

Fotoreporter di attualità, fotografo di moda o architettura, ritrattista, grafico pubblicitario o altro ancora, il professionista qualificato anche quando rimane, come sovente accade, perfettamente anonimo, è un portatore di cultura se non della propria almeno di quella altrui. (*Atti del 1° convegno 1961*, p. 23)

Dal canto suo Paolo Monti, il cui passaggio al professionismo è di per sé una denuncia indiretta della staticità del sistema amatoriale, difende il contributo dei circoli allo sviluppo della fotografia italiana del Secondo dopoguerra:

in mancanza di scuole fotografiche che siano veramente scuole fotografiche io mi domando che cosa sarebbe oggi la classe dei professionisti se non avesse avuto il continuo rincalzo di certi amatori. (*Atti del 1° convegno 1961*, p. 46)

La verità si colloca a metà strada tra le accuse di Gilardi e le constatazioni di Monti. Se da un lato è indubbio che il principale motore dello sviluppo del pensiero fotografico è stato il circuito amatoriale dei primi anni Cinquanta e che proprio da qui nasce il primo vero dibattito sulla fotografia in Italia, dall'altro non si può non intendere il convegno del 1959 come il segno di una crisi questo stesso circuito.

I due interlocutori rappresentano le due generazioni a confronto. Di fronte alla visione storica, diretta a rivalutare il passato di Monti, Gilardi pone il sguardo verso il futuro, promuovendo un'idea di fotografia non solo considerata come strumento di produzione di immagini ma fondamentalmente come veicolo di valori culturali.

Gli anni Sessanta vedono da un lato la fine di quella tradizione "aristocratica" che considera la fotografia come un diletto per pochi e, dall'altro, l'apertura a un'utenza allargata grazie alla massificazione economica e sociale della pratica fotografica (Bourdieu 1965). A decretare questo stato di fatto arriverà,

alla fine del decennio, il *Primo incontro nazionale di fotografia*, a Verbania, tra il 31 maggio e il 2 giugno del 1969. Senza entrare nel merito degli interventi del convegno, si tratta di un vero scontro tra gli aderenti alla FIAF - Federazione Italiana Associazioni Fotografiche¹⁰⁴ e i rappresentanti del professionismo fotografico¹⁰⁵. Rivedendolo oggi, in quel convegno ci si rende conto che la fotografia professionale era entrata nel mondo della comunicazione e del commercio e che quella amatoriale era diventato un hobby ormai alla portata di tutti.

Il convegno dunque sancisce la fine di un'epoca e porta a compimento una fase di trasformazione del amatorialismo iniziata a metà degli anni Cinquanta. Una trasformazione che si può leggere negli articoli delle riviste specializzate in cui si discute la definizione del fotoamatore, la sua evoluzione, il suo ruolo. Citiamo solo un esempio dalla rubrica *Quaderno del fotoamatore* della rivista "Popolar Photography Italiana" del 1956:

Insomma si può star certi che, se esce un modello nuovo in qualsiasi categoria di prezzo, esso avrà un automatismo in più ed il suo possessore un problema in meno, o per la esposizione o per l'inserimento del film o per altro. Pare proprio che la figura del fotoamatore evoluto che snobba questi servizi e preferisce fare da sé, stia per estinguersi. (Raffaelli 1956, p. 51)

Il divario tra i due settori, cresciuto irrimediabilmente nel decennio, era ormai incolmabile e solo il passaggio a un nuovo modo di considerare il fotografo, né dilettante né professionista (inserito in un ambito commerciale), avrebbe potuto rinsaldarlo. Fusione che non avvenne, ma nel corso degli anni Sessanta si gettarono le basi per la creazione di una nuova figura di fotografo, grazie ad esempi come il "Gruppo 66" di Milano e alcune esperienze che valuteremo nella terza sezione del capitolo. Nel decennio successivo, grazie al riconoscimento dello spessore intellettuale del fotografo, si compirà il passaggio determinante alla fotografia d'autore anche in Italia¹⁰⁶.

¹⁰⁴La FIAF è l'ente che raccoglie i circoli fotografici amatoriali dal 1949 anno della sua costituzione allo scopo di: "incrementare e diffondere la fotografia in tutte le sue forme, anche mediante l'organizzazione e il patrocinio di mostre, corsi, incontri ed ogni altra iniziativa finalizzata ai medesimi scopi, nonché mediante la pubblicazione e la cessione, a soci e a terzi, di periodici e libri, su carta e su supporto elettronico; coordinare le attività dei soci quale centro di formazione, informazione e collegamento tra gli stessi; rappresentare i soci presso la Fédération Internationale de l'Art Photographique -F.I.A.P.- ed altri Enti nazionali ed internazionali aventi le stesse finalità", dallo statuto dell'associazione pubblicato on line <http://www.fiaf-net.it>

¹⁰⁵Per un approfondimento sul convegno, cfr. Morello 2010, pp. 145-170.

¹⁰⁶Cfr. Valtorta 2008, in part. § *La riflessione sui mutamenti del paesaggio*, pp. 189-205.

CAPITOLO 4

TRACCE DI FOTOGRAFIE D'ARTE NEGLI ANNI CINQUANTA

Il circuito amatoriale

Nei prossimi paragrafi sonderemo i principali strumenti di divulgazione della fotografia amatoriale per verificare quali immagini d'arte si possono in essi rintracciare.

L'associazionismo fotografico è stato uno degli strumenti più rilevanti attraverso cui la fotografia del Secondo dopoguerra ha cercato una strada allo sviluppo di un moderno approccio allo strumento. Questo sviluppo è avvenuto in maniera indipendente dagli esiti dell'arte contemporanea.

Le attività dei circoli si esplicavano nella realizzazione di mostre dei soci, di concorsi di livello nazionale o internazionale e, in alcuni casi, di eventi espositivi all'insegna della diffusione delle tendenze in atto.

Tra i gruppi che cercano una via nuova rispetto alla tradizionale fotografica artistica disegnata nei paragrafi precedenti, insistendo sulla fotografia umana, troviamo l'“Unione fotografica”, che esordisce con la *Mostra della Fotografia Europea 1951*. A partire da questa mostra l'Unione si caratterizzerà come la più propositiva nella diffusione della fotografia estera.

Le intenzioni dell'Unione sono di rappresentare lo stato attuale della fotografia più che di puntare a premi o riconoscimenti per i suoi soci. Nel primo quaderno del gruppo milanese l'intento è chiaro:

nel suo programma di divulgazione e sempre maggiore valorizzazione della Fotografia espressa con intendimento d'Arte, pur riconoscendo l'efficacia delle Mostre fotografiche che con crescente frequenza vengon allestite nelle varie Città, ritiene che quelle necessariamente siano limitate ad un interesse piuttosto locale e di efficacia transitoria. (Fotografi italiani 1953, p. IV)

L'Unione, e con essa chi cercava di innovare il linguaggio fotografico, non dà più credito alle troppe mostre che venivano organizzate nel circuito. Tuttavia per analizzare lo scenario fotografico dell'amatorialismo, alla ricerca di immagini dell'arte contemporanea, ci si deve soffermare proprio su quei cataloghi delle mostre a concorso o invito, definiti “locali” e “di efficacia transitoria”, che oggi diventano fonti storiche di capitale importanza.

I cataloghi delle mostre

Il numero di mostre che venivano annualmente organizzate in questo ristretto ambito è piuttosto esteso, considerando che non esistevano gallerie, spazi pubblici o privati dedicati alla fotografia. L'intero *corpus*

non sarà oggetto di analisi.

Dal 1955 la FIAF pubblica le statistiche delle mostre, dei fotografi e dei circoli affiliati all'ente¹⁰⁷. Senza voler entrare nel merito della ricostruzione storica delle attività del mondo associazionistico¹⁰⁸ vedremo, attraverso degli esempi di cataloghi, se è possibile rintracciarvi una produzione legata alla documentazione dell'arte.

I cataloghi delle mostre sono di norma strutturati come presentazione finale dei risultati dei concorsi. Nelle prime pagine vi si trovano descritti il comitato d'onore, i membri della giuria, gli enti sostenitori, le partecipazioni e le collaborazioni di enti specializzati. A queste indicazioni istituzionali segue spesso un testo introduttivo o di saluto, le liste con i nomi dei fotografi, i titoli delle opere premiate ed eventualmente la lista di tutti i partecipanti. Infine vi si trova la selezione delle opere vincitrici e, talvolta, quelle segnalate. I premi possono andare da somme di denaro, apparecchi e materiali fotografici, targhe e simili.

La lista dei partecipanti può essere suddivisa per nazione, se il concorso è internazionale, ed elenca in ordine alfabetico il nome, il cognome e la città di provenienza dei partecipanti; fatto indicativo della partecipazione di livello nazionale di tutti i concorsi, nessuno escluso. Un'impostazione, questa, che ricalca quanto presente nel circuito dei concorsi pittorici¹⁰⁹.

Un aspetto rilevante è l'alto numero di partecipanti a questi concorsi. Non sempre per la verità i fotografi scelgono in prima persona le opere da inviare ai concorsi e, soprattutto nei circoli più numerosi, le opere viaggiano tra concorso e concorso a cura dei responsabili dei circoli¹¹⁰.

I concorsi possono richiedere la rappresentazione di un tema o dare libertà ai partecipanti rispetto ai soggetti da presentare ma, in generale, tra le motivazioni dei premi vengono citati temi o generi, e le fotografie vengono premiate a seconda della categoria a cui sono attribuibili.

In un attacco a tali categorie, descrivendone il contenuto con il suo linguaggio irriverente, Ando Gilardi scriveva nel 1959:

Al principio di quest'anno una nota rivista fotografica si è proposta uno scopo che ci è parso interessante: Pubblicare un campionario, di valore quasi statistico [...] di quella che può legittimamente considerarsi la corrente fotografica "ufficiale", al di fuori del professionismo. Ebbene a nostra volta da quel tale campionario abbiamo voluto desumere una ancor più profanatrice statistica numerica. E i risultati sono questi: che sulle cento immagini [...] 25 risultano puramente formali, di esclusiva ricerca compositiva; 23 ritratti di belle ragazze, con assai vaghe intenzioni

107A titolo di esempio, l'*Annuario* FIAF del 1967, come si vedrà anno fondamentale nel nostro percorso di ricerca, conta 35 mostre nel 1965 e 79 le immagini premiate: tra queste, un ritratto della pittrice Silva Fonda del triestino Tullio Stravisi, fotografo che sceglieremo come caso di studio in uno dei prossimi paragrafi; un ritratto di giovane artista di Vincenzo Ruffolo premiato a Roma (cfr. *Annuario Fotografico Italiano* 1967).

108Tra le diverse storie della fotografie che provano a ricostruire l'apporto dell'associazionismo allo sviluppo della fotografia italiana cfr. Russo 2011, in part. cap. II, L'associazionismo fotografico in Italia, pp. 95-144.

109Cfr. Zanella 2000.

110L'informazione ci viene dalla testimonianza di Enrico Cattaneo che nel primo periodo della sua attività fu socio del Circolo Fotografico Milanese, partecipando a diversi concorsi con discreti risultati.

di analisi o raffigurazione psicologica; 14 scenette di genere, grotteschi [sic.]; 8 nature morte; 5 bambini graziosi o poveri; 4 animali (due cani, due cavalli e un pollo); 1 mamma. (*Atti del 1° convegno* 1961, p. 24)

Tra i temi rappresentati non era prevista la fotografia di opere d'arte. Non era però improbabile trovare, tra le altre immagini esposte e pubblicate, artisti al lavoro o in posa. Tra i cataloghi analizzati non sono molti gli esempi rintracciati di fotografie relative al mondo dell'arte, per lo più ascrivibili alla categoria del *ritratto* o della *figura ambientata*. Fotografie che non hanno alcun intento documentario ma che cercano di esprimere una visione *naïve* e poetica del pittore di strada oppure che insistono con enfasi introspettiva sul volto dell'artista affermato (fig. 3-6).

Ai fini del nostro discorso questi eventi e i relativi cataloghi non rappresentano un bacino significativo di fotografie di documentazione d'arte, sebbene tra gli elenchi delle opere accettate si ritrovino alcuni nomi in cui ricorrono temi di nostro interesse. In particolare possiamo citare Stanislao Farri¹¹¹, fotografo reggiano, Mario Bonzuan¹¹² fotoamatore veneziano, il triestino Tullio Stravisi o, ancora, Enrico Cattaneo¹¹³. Vedremo tuttavia, in un paragrafo dedicato a Stravisi, come le fotografie veicolate dal circuito non sia che la punta dell'iceberg della produzione di questi fotografi.

Altro dominio in cui è possibile segnalare un parallelismo con le esperienze artistiche contemporanee è la categoria denominata *fotografia sperimentale* di cui abbiamo già potuto apprezzare alcune prove assimilabili nei *muri* di Monti. Questo genere fotografico può essere annoverato come sperimentazione formale, i cui risultati sono spesso assimilabili a coeve sperimentazioni artistiche in ambito pittorico. Tuttavia l'intento dei fotografi sperimentalisti, considerati i temi analizzati nell'ambito fotoamatoriale, è molto lontano dai presupposti della nostra ricerca e va annoverato tra le espressioni artistiche del circuito (cfr. Valtorta-Bianchi 2008).

¹¹¹Farri sarà fotoamatore sino alla metà degli anni Cinquanta, quando aprirà uno studio a Reggio Emilia specializzandosi in fotografia commerciale, industriale e nella documentazione delle opere d'arte.

¹¹²Bonzuan fu dapprima tra i soci del circolo "La Gondola" optò presto per i "rivali" de "La Bussola". Fu tra i pochi capaci di intessere un rapporto con alcuni galleristi d'arte, tra cui Carlo Cardazzo. Fu probabilmente Bonzuan che introdusse Paolo Monti nel mondo veneziano dell'arte (cfr. presentazione del fotografo sul sito www.cflagondola.it).

¹¹³Tra i diversi riconoscimenti ricevuti in ambito fotomatoriale, Enrico Cattaneo, il fotografo a cui dedicheremo un intero capitolo, nel 1963 sarà premiato per una fotografia del pittore Gianni (cfr. Torriente d'oro 1963). Allo stesso concorso è ammesso anche un ritratto dell'artista Balderi. Due anni prima, i ritratti dei pittori Scapaticci e Luporini saranno segnalati ad una mostra di Ravenna (cfr. *Terza mostra fotografica* 1961).

Altra forma di valorizzazione della produzione fotografica è la pubblicazione degli annuari della FIAF e di alcune riviste che godevano di una discreta tiratura, in particolare “Fotografia” diretta da Ezio Croci, rivista ufficiale del “Circolo Fotografico Milanese” attivo sin dal 1930, già “Circolo Fotografico Lombardo”.

Esempio significativo è il primo *Fotoannuario Italiano 1953-54* curato dallo stesso Croci “sotto gli auspici” della FIAF. Nelle prime pagine del catalogo Renato Fioravanti, prima segretario generale, poi presidente della FIAF dal 1957 al 1968, introduce la storia dell'associazionismo in Italia, a partire dalla costituzione della prima “Società Fotografica Italiana” nel 1889 a Firenze, che con alterne vicende si era protratta dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra e si affacciava in quegli anni ad un periodo di auspicata rinascita culturale. I contenuti di tale rinascita però si estrapolano meglio da un altro scritto introduttivo dell'*Fotoannuario*, quello di Carlo Arrigoni, di cui riportiamo l'incipit, che ci rimanda a quanto già esposto in questo capitolo: “L'essenza dell'arte è di trasfigurare la materia per l'ideale, vale a dire consiste nell'esprimere in maniera luminosa” (Croci 1953, p. 9).

La stessa rivista “Fotografia”, diretta dal curatore dell'annuario, portava come sottotitolo *Rivista d'arte e di tecnica fotografica*, ribadendo l'artisticità del mezzo.

L'annuario del 1953-54 esplicita i generi fotografici, che ordina dall'Architettura al Ritratto, dal Nudo a Il lavoro, dalla Fotografia giornalistica alla Fotografia pubblicitaria¹¹⁴. Ciascun tema è introdotto da un testo descrittivo, firmato, in cui vengono citati gli esempi dei fotografi pubblicati. Questa suddivisione per temi risponde, secondo il curatore, a una logica per cui: “la presentazione delle opere è fatta da diversi autori che pur pervenendo da diverse scuole e tendenze hanno però tutti la certezza che la fotografia abbia contribuito al progresso di altre attività artistiche” (Croci 1953, p. 5).

Eppure, nemmeno negli annuari la fotografia di documentazione dell'arte è presa in considerazione, non è tra i temi utili all'elencazione delle fotografie del periodo, e nel *Fotoannuario* non si vede pubblicata alcuna fotografia annoverabile a questo “genere”.

Nell'uscita successiva, strutturata in modo analogo alla precedente, fanno invece capolino alcune immagini di arte, che si configurano più come pretesto per fare fotografie rientranti nella categoria della *figura ambientata*. Più che fotografie d'arte, si potrebbero considerare fotografie di strada, paragonabili ad altre i cui soggetti potevano essere arrotini o ciabattini (fig. 7-8).

¹¹⁴In totale sono 14 i generi specificati: Paesaggio e architettura; Composizione; La fotografia d'ambiente; Ritratto; Nudo; Scene di vita e fotografia giornalistica; La fotografia sportiva; Moda; Il lavoro; La natura e gli animali; Fotografia sperimentale; La fotografia e il neorealismo cinematografico; La fotografia pubblicitaria (Croci 1955).

Abbiamo trattato dell'importanza dei periodici specializzati nel corso del capitolo¹¹⁵. In questo paragrafo citeremo due esempi significativi per sottolineare la distanza tra i contenuti delle riviste e il mondo dell'arte.

I redattori delle riviste guardano all'arte come a un problema tecnico, la cui risoluzione permette di ottenere una fotografia corretta da un punto di vista tecnico, nitida, ben illuminata, a fuoco, come ci spiega Corrado Marin¹¹⁶, in "Ferrania" nell'aprile del 1956:

La fotografia di sculture. È un genere di fotografia che anche da parte di esperti fotografi, viene considerato di notevole difficoltà [...] essa consiste semplicemente nell'appropriata illuminazione in primo luogo e in secondo luogo nell'oculata scelta dei filtri da usare. (Marin 1956, p. 3)

L'articolo tecnico, nelle riviste di fotografia, è tra i più presenti. Vi si propongono soluzioni che vanno dall'inquadratura da scegliere, alle casistiche dei tempi di esposizione e delle aperture di diaframma, ai filtri da applicare agli obiettivi. Sono articoli dedicati sia ai fotoamatori che vogliono cimentarsi in un genere particolare, sia ai professionisti che possono trovare preziosi suggerimenti per la loro attività. Il caso dell'articolo citato rientra in questo genere specifico. Le indicazioni che se ne traggono ci danno però il polso di una metodologia canonizzata di affrontare la documentazione storico-artistica delle opere d'arte (fig. 9). Come sottolinea lo storico dell'arte Denis Viva, in un recente saggio sulle fonti visive degli artisti degli anni Sessanta, "la presunta neutralità delle riproduzioni storico-artistiche, ossia la convinzione che il ricorso ad alcuni parametri convenzionali [...] renda immune una certa tipologia di riproduzioni da interferenze espressive o stilistiche" (Viva 2011, p. 73) è materia ancora da approfondire. In questa sede, non si può che constatare che il Marin, e gli altri redattori di articoli tecnici, non fa differenza nel determinare dei parametri convenzionali per fotografare la scultura, il ritratto, il nudo, ecc. Ognuno di questi soggetti ha un modo *giusto* per essere affrontato.

L'immunità da interferenze espressive o stilistiche è argomento che non verrà affrontato in questa tesi. I fotografi che esamineremo hanno al contrario l'inclinazione, dettata dal contesto in cui lavorano, dal proprio spirito critico o dalla natura stessa delle opere che documentano, di piegare la tecnica alle proprie esigenze interpretative. Essi non cercano metodologie convenzionali per affrontare la documentazione delle opere d'arte, dei loro esecutori e del loro ambiente, ma rispondono al dinamiche diverse che analizzeremo oltre.

¹¹⁵Per un approfondimento specifico sull'editoria fotografica in Italia si veda "AFT" 2003, interamente dedicato a questo tema.

¹¹⁶Il Marin, pubblicista triestino, è tra i più presenti nella manualistica di fotografia, sia con i numerosi articoli pubblicati nelle riviste sia con manuali su specifici generi e temi: il ritratto, la fotografia di nudo, quella di architettura e di montagna e, gli obiettivi e i filtri, e per quel che ci riguarda, *La fotografia di quadri, stampe, incisioni*, Edizioni tecniche fotografiche, Trieste 1957 e *La fotografia di quadri e opere d'arte* nel 1964, per lo stesso editore.

Per quanto riguarda le fotografie pubblicate, le riviste ricalcano il principio di suddivisione per temi incontrato nei cataloghi e negli annuari su cui non vale la pena di insistere. Alcune di esse però aprono piccole finestre sull'arte con l'intento di dare pregio alla pubblicazione. È il caso di "Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative" che propone degli articoli monografici di una pagina dedicati a un artista, con una curatissima illustrazione a colori al seguito (fig. 10). Questi incisi tra fotografie in bianco e nero, immagini dai film, testi di tecnica e di composizione, rendono l'arte pittorica o scultorea come una corpo estraneo alla rivista e più in generale ai fotografi. L'apertura all'arte andrà via via scomparendo col progredire della rivista che, dal 1957, perderà nel sottotitolo la voce "e arti figurative".

Come per i cataloghi delle mostre e gli annuari, anche nei periodici specializzati è abbastanza inusuale trovare fotografie di artisti o di opere d'arte, se non a corredo degli articoli tecnici.

Sebbene gli strumenti di diffusione delle fotografie fotoamatoriali non presentino un numero significativo di fotografie d'arte, non è detto che i fotoamatori non le scattassero. Il sistema della suddivisione per genere crea un filtro per i fotografi che vogliono partecipare alle mostre, essere pubblicati nelle riviste e dunque ottenere visibilità negli annuari. Esiste perciò una quantità di fotografie non pubblicate che sono oggi esplorabili solo negli archivi dei fotoamatori del periodo. Prenderemo rapidamente ad esame un caso di studio relativo alle fotografie d'arte del fotoamatore Tullio Stravisi.

L'esempio di Tullio Stravisi, fotoamatore di Trieste

Finora abbiamo descritto il circuito amatoriale attraverso il suo specifico canale espositivo ed editoriale specifico. Per capire la pratica fotoamatoriale "quotidiana", non per forza legata alle logiche editoriali, prendiamo ad esempio un caso che abbiamo avuto modo di incontrare in questi anni di studio. Ne accenneremo brevemente il percorso perché ci permette di comprendere alcuni aspetti inerenti allo specifico tema di questa ricerca.

Tullio Stravisi (Trieste 1922-2003), professore di nautica presso un istituto tecnico, inizia a esporre nel 1952 ai concorsi fotografici sotto l'egida del "Circolo Fotografico Triestino" (CFT). Sin dalle prime uscite le sue opere vengono segnalate ed esposte: la fotografia "Vapori" alla mostra di Lugo (RA) del 1952; "Guarda che nebbia" nel 1953 alla *Mostra internazionale* di Marina di Carrara (fig. 11-12). Da subito ottiene premi a livello nazionale: nel 1953 è premiato al *Concorso Motta* con un "Ritratto di Franco"; nel 1954 un "Ritratto di Claudia" gli vale una medaglia d'argento alla *II mostra nazionale di fotografia artistica* di La Spezia; nello stesso anno è premiato con la medaglia d'oro alla *VIII internazionale di figura di Bologna* del 1954 nella categoria dei nudi.

Con gli anni Sessanta si apre per Stravisi una stagione di produzione fotografica in serie¹¹⁷. Prendendo ad esempio il tema della pesca, molto caro al fotografo, una serie realizzata prima del 1962 viene presentata diverse volte con differenti stampe: a una mostra di Pescara la singola fotografia “Pesca sotto la pioggia” otterrà il 3° premio; successivamente ritroviamo due fotografie dal medesimo titolo nel dicembre del 1962 a Lovere (BG); nel 1963 quattro fotografie vengono presentate a Gradisca d'Isonzo (GO) e a Cortale (CZ) 6 fotografie della serie della pesca sono premiate con una macchina fotografica; ritroviamo la serie a Zara in luglio. Le fotografie vengono inviate e premiate ancora a una mostra a Bollate (MI) nel 1963 e, secondo le indicazioni dell'inventario, una viene acquisita dal Museum of Modern Art di New York nel 1964¹¹⁸.

Ma le serie non si limitano alla pesca. Ne è esempio la mostra personale ordinata a Trieste nel 1965 in cui espone le seguenti opere: 6 della serie “Religione del Sud”; 8 della serie “La pesca nel Golfo”; 15 sotto il tema “Gli uomini”; 8 tema i “Bambini”; 13 tema “Gli artisti”. Mentre le prime due si configurano come veri e propri racconti, le altre sono più delle raccolte di fotografie relative alle tematiche.

Proprio il tema degli artisti diviene un suo cavallo di battaglia. A partire dagli anni Cinquanta infatti Stravisi avrà stretti contatti con le gallerie d'arte triestine tanto da riprendere un gran numero di opere e di artisti. Dagli anni Sessanta numerose sono le fotografie di artisti triestini come Marcello Mascherini¹¹⁹ (fig. 13), Federico Righi, Nino Perizi, Villi Bossi, Miela Reina. Negli anni seguenti l'interesse per gli artisti si concretizza in progetti più definiti. È del 1971 la sequenza “I legni di Ossi” che raccoglie le opere della scultrice austriaca Ossi Czinner in una fisarmonica di pagine stampate per le Edizioni del centro internazionale d'arte grafica di Sacileto (UD) - per inciso, la conoscenza con la scultrice austriaca risale almeno al 1962, anno in cui per la prima volta Stravisi presenta un ritratto della Czinner per una mostra di Cesena. Del 1979 è la documentazione della mostra di sculture nel tessuto urbano di Simon Benetton che sfocia in un piccolo catalogo a cura del Comune di Trieste. Vale la pena citare alcune sequenze di ritratti di Emilio Vedova al lavoro verso la metà degli anni Settanta, realizzate nell'atelier dell'artista ai Magazzini del sale di Venezia.

L'approdo finale di questo interesse per l'arte sarà la mostra del 1978, cosiddetta dei 'testoni', che raccoglie un progetto di documentazione degli artisti presenti a Trieste nel corso del decennio attraverso

¹¹⁷Vedremo oltre quanto sia stata importante l'evoluzione verso la serie fotografica e l'aspetto narrativo della fotografia nei suoi sviluppi durante in decennio.

¹¹⁸Ove non indicata altra fonte, le informazioni sono tratte dai “quaderni delle mostre” in cui il fotografo ha raccolto la documentazione della sua attività. I quaderni sono conservati dalla famiglia Stravisi. Le fotografie sono oggi archiviate presso il Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Spilimbergo (PN). Parte della collezione è visibile nel Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale.

¹¹⁹Nel 1963 Stravisi presenterà fotografie di Mascherini almeno nelle mostre a concorso di Gradisca d'Isonzo (GO) e di Rovereto (TN).

i ritratti dei volti stampati in grande formato. Una galleria di facce che mette in rapporto Stravisi con gli artisti di Trieste secondo una logica predeterminata:

Ho pensato ad una serie di ritratti in cui tutti guardassero lo spettatore, con i volti più grandi delle dimensioni reali. Ho voluto trattare i soggetti senza alcuna adulazione professionale, accostandoli in modo da esprimere un'unica coralità. Per dar forma a questa idea si è trattato di scegliere un gruppo di persone per quanto possibile affini ed il più logico mi è sembrato quello degli artisti. La scelta, ovviamente è stata limitata, senza però alcuna pretesa di stabilire delle classifiche¹²⁰.

Il caso di sopraesposto diviene esemplare di come, ove non esistano fotografi professionisti come supporto alla documentazione d'arte, gli artisti si riferiscano ai fotografi amatoriali per documentare il loro lavoro. Stravisi diviene un punto di riferimento nella sua città per alcuni decenni, sia per il mondo fotoamatoriale, tramite il CFT, sia per quello artistico. E mentre la sua attività da fotoamatore prosegue in un percorso che rimanda a un contesto di livello nazionale, la documentazione d'arte si indirizza soprattutto al territorio e ai suoi protagonisti.

Per quanto riguarda la visibilità di Stravisi nel circuito amatoriale nazionale, oltre alle numerose immagini pubblicate nei cataloghi delle mostre a concorso a cui partecipa dal 1952 al 2003 (il fotografo ne elenca 501 in un suo regesto di mostre collettive), decine di sue fotografie sono pubblicate nelle riviste specializzate (almeno 49 secondo un elenco compilato dal fotografo), a partire dal numero del novembre 1954 di "Progresso fotografico" per giungere a "Arte e cultura" del novembre del 2002. Infine è uno dei pochi fotografi triestini ad essere citato nel resoconto della fotografia del secondo dopoguerra di Giuseppe Turrone (cfr. Turrone 1959, p. 58).

Il caso Stravisi ci dà modo di capire alcuni aspetti determinanti della nostra ricerca.

Per prima cosa, gran parte della documentazione dell'arte del periodo nei centri "minori" è affidata a un circuito di produzione quasi invisibile. La conseguenza è che queste fotografie sono oggi per lo più inedite, se non quando rintracciabili nei depliant o nei cataloghi delle gallerie, e si possono trovare raccolte in archivi personali per la gran parte inesplorati. Nel caso di Stravisi, da una prima analisi condotta sull'archivio, si può dire che una parte assai rilevante delle immagini riguardino il tema dell'arte. Infatti l'elenco di consistenza dei positivi¹²¹, realizzato a partire dall'ordinamento tematico dei materiali svolto dalla moglie del fotografo, registra molti temi relativi all'arte: artisti triestini, ritratti di artisti, artisti, mestieri e attività artistiche, ex tempore di pittura, simposi di scultura. Infine un progetto di catalogazione a campione svolto nel 2007 ha dato i seguenti risultati: di 1000 negativi ca. catalogati

¹²⁰Brochure della mostra Volti di artisti triestini, 1978. Secondo una testimonianza della moglie del fotografo la mostra nasce dal desiderio di entrare nel circuito espositivo comunale: "bisognava pensare di interessare il Comune che esisteva la fotografia e anche la fotografia aveva le sue qualità e poteva entrare in mostre di un certo livello. C'è la sala comunale d'arte per gli artisti triestini [...] forse se trovi il modo di fare una mostra sugli artisti ... ecco che c'è la fotografia e gli artisti triestini" (intervista a Nelda Stravisi da me realizzata nel 2008).

¹²¹I dati e le informazioni relative all'archivio Stravisi sono state da me raccolte durante un periodo di ricerca presso l'archivio CRAF.

ben 277 sono riferibili al tema dell'arte.

Lo studio dei materiali d'archivio di Stravisi convalida il nostro percorso svolto nell'ambito amatoriale. È vero che nelle pubblicazioni del circuito amatoriale non si riscontra un numero significativo di fotografie d'arte, ma c'è una netta distanza tra la produzione del fotografo amatoriale pubblicata dal circuito e la produzione riscontrabile nell'archivio. L'arte era per Stravisi un tema centrale che il fotografo riuscì a promuovere solo a livello locale, nelle mostre citate.

Risulta essenziale per il nostro studio aver marcato la distanza tra la produzione quotidiana dei fotoamatori e il sistema di diffusione editoriale a cui essi facevano riferimento. Infatti tali distanze sono estendibili a molti fotografi italiani del periodo e si adattano bene anche a quelli milanesi. A partire da queste basi è significativo l'approfondimento sul fotografo che godrà maggior attenzione in questo nostro studio – Enrico Cattaneo –, la cui attività cui inizia proprio nel circuito amatoriale milanese degli anni Cinquanta.

Il fotogiornalismo. L'arte come fenomeno di massa

Riprendendo gli aspetti fotogiornalistici, va subito segnalato che i settimanali a grande tiratura dove si dà spazio alla fotografia sono dedicati soprattutto a notizie di cronaca e a servizi di interesse popolare.

Secondo la descrizione del poeta ed editorialista Enzo Mazza, in un articolo che analizza i rotocalchi milanesi - pubblicato nel 1963 sulla rivista "Il Paradosso" -, "Grazia", uno dei rotocalchi più longevi nel panorama italiano, fondato da Mondadori nel 1938, risulta essere il:

settimanale meglio organizzato, punta sull'interesse composito delle lettrici per i fatti del momento, cercano di conciliare la volgarizzazione culturale (gli articoli sui grandi scrittori o pittori moderni) con il pettegolezzo mondano, la cronaca d'attualità e l'indiscrezione cinematografica. (Mazza 1963, p. 57)

E, riguardo a un'altra nota rivista: "poiché ogni rotocalco di questo tipo deve anche darsi un'aria di cultura, non mancano in *Arianna* i servizi illustrati sulla pittura" (p. 57).

Dunque anche l'arte entra nel gioco della cronaca e in modo sempre più preponderante a partire dai primi anni Sessanta:

ormai non c'è giornale, o settimanale o rivista, e non importa quale sia la sua specializzazione che non abbia istituito una propria rubrica delle arti, che non faccia posto, con ampiezza sempre maggiore, alla riproduzione delle opere degli artisti o alla divulgazione dei casi della loro vita. (Carluccio 1962, p. IX)

Non è scopo di questa tesi approfondire i temi e le modalità in cui l'arte viene rappresentata nei rotocalchi (Cfr. Milan 2010) ma, per quanto riguarda lo sviluppo del nostro ragionamento, si può certamente segnalare un aumento dello spazio della fotografia d'arte grazie a questo genere di editoria.

Un'editoria che tende, secondo la bella formula di Enzo Mazza a "soddisfare i palati anonimi della

maggior parte degli abitanti” (Mazza 1963, p. 53) tramite un'organizzazione ch'egli paragona a una “catena di montaggio, lungo la quale troviamo disseminati prima il direttore, poi i redattori, i fotografi, gli impaginatori, i grafici, i tipografi, i distributori, i giornalisti, ecc.” (Mazza 1963, p. 53).

La fotografia nei rotocalchi assume un ruolo fondamentale tanto che la redazione milanese di Epoca conta “un capo servizio fotografico e dieci fotografi” (Mazza 1963, p. 56). Non solo: la fotografia entra nella filiera distributiva anche come strumento di attrattiva. “Uno dei massimi incentivi di vendita per Epoca è proprio questo, dato che molti acquistano la rivista per raccogliere gli interessi, che si presentano riccamente illustrati [da inserti fotografici] e destano curiosità e interesse nel lettore” (Mazza 1963, p. 56). Nello stesso articolo di Enzo Mazza, pur tenendo presente l'acceso sarcasmo dell'autore - per quanto tirature e dati sulle redazioni non manchino - e in cui l'unico periodico a salvarsi sembra essere “L'Europeo”, i riferimenti all'uso della fotografia sono molteplici e disparati. Solo per citarne alcuni, riferendosi a “Oggi” l'autore dopo aver descritto i contenuti della rivista aggiunge: “per il resto molte fotografie e molti servizi”. La “Settimana Incom Illustrata” è un luogo significativo dove “la storia incontra il gusto del pubblico, ma solo se raccontata per immagini”. Ed è interessante la definizione dei fotoromanzi, come “Sogno”, “Luna Park”, “Confidenze” e “Bolero Film”, che sono i “settimanali visivi per eccellenza, dove tutto ciò che sa di sentimento è tradotto in immagine” (Mazza 1963).

Ebbene, non essendoci studi specifici sulla filiera della distribuzione delle fotografie nei rotocalchi e sulla conseguente ricaduta in termini di quantità di lavoro possibile per i fotografi, ci dobbiamo affidare alle sensazioni suscitate dallo sfogliare alcune riviste dell'epoca.

Diamo dunque per scontato che grazie a questo uso diffuso della fotografia nei rotocalchi e al rinnovato interesse per l'arte nell'informazione di massa, sia nato un mercato delle immagini d'arte contemporanea, accessibile soprattutto a Milano, in second'ordine a Roma e Venezia.

Milano, certamente perché è la città italiana dell'industria editoriale, ma anche per la nascita nei primi anni Sessanta del moderno mercato dell'arte¹²². Roma, grazie soprattutto all'attivismo delle gallerie private. Venezia, grazie alle biennali, l'evento a cui i periodici sembrano concedere lo spazio più ampio.

Attraverso alcune pagine dei rotocalchi si possono rintracciare due *specie* di immagini-tipo che l'editoria di massa predilige pubblicare: la fotografia in posa alla Biennale (dove a posare sono spesso modelle, ma anche bambini o visitatori) (fig. 14-16) e gli artisti con le loro opere (fig. 17-21).

¹²²La prima vendita pubblica all'asta di opere d'arte moderna di Finarte a Milano è del Novembre 1961 ed è del 1963 la comparsa della serie editoriale “I maestri del colore” dell'Editore Fabbri, mentre la collana de Il Saggiatore *I maestri della pittura contemporanea* è pubblicata tra il 1959 e il 1964. Non v'è dubbio che una maggiore presenza delle fotografie d'arte nei rotocalchi e nell'editoria è legata allo sviluppo del mercato dell'arte contemporanea.

Il fotografo professionista specializzato in arte contemporanea

Per meglio seguire l'evoluzione di questo nuovo mercato della fotografia dell'arte è utile prendere come riferimento privilegiato le vicende professionali di alcuni fotografi, quali Ugo Mulas, partito fotografo alla Biennale di Venezia del 1954, o lo stesso Enrico Cattaneo, professionista specializzato in arte dai primi anni Sessanta. Tuttavia, dobbiamo escludere che lo sviluppo della professione specialistica possa aver luogo grazie questa apertura del mercato editoriale verso il tema della documentazione storico-artistica.

In primo luogo ci vengono a conforto di questa tesi le testimonianze dei fotografi, che dichiarano¹²³ la necessità, per chi svolgeva la professione di *freelance*, di adattarsi al mercato, soprattutto alle esigenze della pubblicità, senza potersi impegnare esclusivamente in un settore, tanto meno quello della fotografia d'arte (si vedano ad esempio le fotografie di Monti, che troveremo tra i fotografi d'arte, fig. 22-23: una pubblicità di servizi igienici e un servizio su di un intervento di arredamento).

In secondo luogo, gli autori che per la maggior parte sono pubblicati nei rotocalchi provengono da agenzie, dalle redazioni o sono tra i primi *freelance* del mondo fotogiornalistico, come dimostrano alcuni casi relativi alle fotografie inserite in queste nostre pagine (figg. 15-19). Il servizio fotografico che accompagna l'articolo *Il mercato delle frattaglie* (fig. 15) è di operatori dell'agenzia fotogiornalistica veneziana "Cameraphoto". Le fotografie di Monica Vitti e Michelangelo Antonioni (fig. 16) sono di operatori dell'agenzia "Publiphoto" di Milano. Le fotografie del servizio *L'astrattismo in purgatorio* (fig. 19) sono di Gianfranco Moroldo¹²⁴, già operatore dell'agenzia milanese "Giancolombo" e collaboratore fisso dell'"Europeo".

Solo pochi casi per significare il fatto che la gran parte delle fotografie pubblicate venivano dal mondo delle agenzie o delle stesse redazioni. Non è dunque pensabile nei primi anni Sessanta l'esistenza di fotografi che si dedicassero alla sola arte contemporanea.

Tuttavia non v'è dubbio che si realizzi in questo periodo quello che potremmo definire come un reciproco avvicinamento tra l'arte e la fotografia che analizzeremo nel terzo capitolo. In effetti nella seconda metà degli anni Sessanta aumentano le possibilità per i fotografi di occuparsi in modo prevalente d'arte. Una possibilità non giustificata dall'editoria ma dallo stesso circuito artistico, in cui il fotografo inizia a diventare un operatore rilevante per il peso che i critici e gli artisti attribuiscono

¹²³In questi anni di ricerca ho raccolto a più riprese le testimonianze di alcuni fotografi del periodo tra cui Enrico Cattaneo, Cesare Colombo, Mario Dondero, Giovanni Ricci, Giorgio Colombo e Paolo Mussat Sartor, che confermano l'inesistenza di un mercato specifico per la fotografia di documentazione d'arte.

¹²⁴Gli inizi di Gianfranco Moroldo come fotoreporter sono legati all'Agenzia Giancolombo, insieme a un'intera generazione di nuovi fotografi, come Federico Patellani. Negli anni Cinquanta si occupa di cronaca per l'Unità e inizia a collaborare con il settimanale l'Europeo realizzando numerosi servizi e copertine, cfr. http://www.archiviofotografico.org/autore_main.php?idautore=x1y1z4b6.

all'immagine propria e a quella delle loro opere.

Verso l'autonomia della fotografia

I problemi fondamentali denunciati dai relatori del citato convegno di Sesto San Giovanni del 1959 – Monti e Gilardi – sono l'arretratezza della fotografia italiana professionale e la staticità di quella artistica/amatoriale. Le più importanti motivazioni enunciate e pubblicate negli atti sono: da una parte la tradizione di una culturale italiana basata sulla parola scritta¹²⁵, che non riusciva a superare una concezione esclusivamente tecnica della fotografia e dunque ad assegnare un ruolo da intellettuale al fotografo; dall'altra il settarismo del circuito amatoriale italiano e l'isolamento rispetto al mondo sociale e culturale.

Tuttavia la difesa del 1959 della fotografia come professione non si ha i suoi presupposti sulla disputa tra tecnicità e isolamento culturale della fotografia italiana ma, a nostro avviso, si appunta piuttosto su di una necessità di corrodere alcuni meccanismi editoriali che ne vincolano la produzione fotografica. Le esigenze editoriali non contemplano gli sviluppi dei discorsi attorno al linguaggio fotografico e non sfruttano le potenzialità che la fotografia narrativa consente. Nemmeno nella più ristretta editoria specializzata i fotografi trovano spazi in cui esprimersi e sono costretti a svolgere le proprie ricerche escludendo a priori l'ipotesi di essere pubblicati.

A bene vedere, negli anni Cinquanta si sviluppa anche in Italia un professionismo fotografico legato all'editoria, lo abbiamo visto per quanto riguarda l'uso della fotografia nei rotocalchi, e lo si potrebbe descrivere anche in ambito pubblicitario. A testimonianza di questo sviluppo, nel 1960 nasce a Milano l'Associazione Fotografi Italiani Professionisti - AFIP – per la tutela dei fotografi professionisti. Oltre alla figura mitica del paparazzo, il fotografo professionista inizia a farsi spazio, cercando di uscire dalle logiche della cronaca spicciola vigenti nella produzione delle agenzie.

¹²⁵Si pensi a quanto scriveva Elio Vittorini – tra i più attenti al connubio testo immagine in ambito editoriale – in riferimento alla produzione della versione illustrata di *Conversazione in Sicilia* del 1953: “vidi che potevo realizzare infine il mio progetto tante volte accarezzato di illustrare *Conversazione*. Ma volevo, naturalmente, esserne anche il principale esecutore [...] e mi assicurai la passività del fotografo” (cit. in Amodeo-Giusa-Turrisi 2003, p. 31). Si evince la pretesa che si possa escludere il fotografo dalle scelte in fase di scatto, di poter dunque considerare la fotografia come puro strumento tecnico, ignorando completamente la sua presenza. Un'impostazione ascrivibile alla considerazione della fotografia come strumento tecnico, è più genericamente riscontrabile in tutta la cultura italiana del periodo. L'opposizione che sottende, da sempre tradottasi nell'antagonismo arte e tecnica è già all'origine della fotografia.

Lo sviluppo esponenziale dei rotocalchi¹²⁶ - che si esaurisce verso gli inizi degli anni Settanta¹²⁷ - e la conseguente richiesta di immagini da parte dei quotidiani e dei periodici illustrati, produce un meccanismo per cui le agenzie fotografiche puntano fornire fotografie inclini alle linee editoriali, a scapito della fotografia di qualità, nei contenuti e nelle forme. L'editoria tende a sfruttare la fotografia per le sue potenzialità d'attrazione e dunque per la vendita, prediligendo fotografie scoop, immagini di scandalo o di facilità emotiva¹²⁸.

La fotografia più curata, soprattutto a livello tecnico, era invece quella pubblicitaria, che tuttavia Monti denunciava come troppo anglosassone¹²⁹, cioè patinata e mirata a introdurre modelli di acquisto a scapito della qualità della riflessione fotografica.

In effetti, il già citato Paolo Monti nel 1964 sottolinea il clima di omologazione introdotto nella fotografia di studio milanese dall'espansione delle grandi agenzie internazionali di pubblicità:

Sarebbe presuntuoso [...] indicare le tendenze generali della fotografia professionale italiana. Se in essa troviamo il segno dell'influenza americana, è perché, in materia di fotografia pubblicitaria e commerciale, i clienti e i loro consulenti hanno gli stessi occhi e gli stessi interessi a New York come a Londra, Amburgo o Milano. (Valtorta 2008, p. 92)

Una sorta di americanizzazione sottolineata anche dal sardonico Mazza che descrive così la rivista "Panorama": "l'uso della fotografia è ancora più largo [rispetto ad altri rotocalchi] pochi sono gli articoli firmati, l'attualità politica è filtrata attraverso l'occhio americano" (Mazza 1963, p. 56).

Di fronte alla scarsa qualità della fotografia d'informazione e all'omologazione della fotografia patinata della pubblicità, i volumi fotografici pubblicati in Italia nel periodo, di cui parleremo nel prossimo capitolo, mettono invece in crisi questi modelli, presentando un reportage avventuriero, veridico e prodotto da fotografi internazionali di un certo spessore culturale¹³⁰.

Un altro aspetto che sviluppa una spinta a produrre una cultura fotografica autonoma è una mancata

126Secondo i dati forniti da Nello Ajello, "Le copie di settimanale vendute per ogni 100 abitanti, che erano 26 nel 1952, passarono a 31 nel 1962 e a 39 nel 1972: si tratta di un primato eguagliato, in Europa, dalla sola Svizzera. Del tutto originale è la proporzione rispetto ai quotidiani: per ogni copia di quotidiano stampata in Italia, se ne stampano circa tre di settimanale" (1976, p. 208). Più recentemente il Crapis: "Alla scarsa penetrazione dei quotidiani, infatti, faceva riscontro un fbridissimo sviluppo di periodici e rotocalchi: settimanali d'attualità, riviste femminili, fumetti e fotoromanzi nel 1958 vendevano circa 14 milioni di copie, tre volte e mezzo quelle dei quotidiani. Grand Hotel da solo superava il milione di copie" (Crapis 2003, p. 23).

127La televisione rappresenta un vero concorrente per il rotocalco. Quando la richiesta di un giornalismo per immagini si indirizzerà soprattutto verso la televisione i rotocalchi illustrati conosceranno un drastico calo delle inserzioni pubblicitarie e di conseguenza delle possibilità di pubblicazione (cfr. Milan 2008, p. 6).

128cfr. Barthes 1966, in part. § Fotografie-choc, pp. 97-100.

129Lo stesso Monti in un altro testo considera la poca propensione dei fotografi ad utilizzare gli spazi della fotografia pubblicitaria come spazi di ricerca e creatività: "Per me è motivo di continua sorpresa il fatto che quasi tutti i professionisti fotografano solo su ordine dei committenti e quasi mai per inventare e sperimentare" (Monti 1981, s.p.).

130A titolo d'esempio: *Da una Cina all'altra* di Henri Cartier-Bresson edito da Feltrinelli, 1954; *Il Giappone* di Werner Bischof edito da Garzanti nel 1954, *New York*, William Klein, edito da Feltrinelli nel 1955.

connessione con il sistema dell'arte, cioè una mancata produttività economica della fotografia di ricerca (al di fuori del circuito amatoriale), che stabilisce un rapporto di sudditanza da parte dei fotografi nei confronti degli artisti e del mondo dell'arte.

Non è un caso che il più conosciuto fotografo italiano del periodo, Ugo Mulas, sia il più attento e vicino alle coeve vicende artistiche, e tuttavia esso stesso non entri a pieno titolo nel circuito commerciale e istituzionale dell'arte contemporanea. Si tenga conto che le prime operazioni fotografiche italiane tese ad ottenere riconoscimenti nel circuito artistico saranno concentrate sulla produzione di opere al limite tra la fotografia e l'arte, come le *Verifiche* di Mulas o le *Esposizioni in tempo reale* di Vaccari, e verranno pensate e prodotte tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta.

Significativo da questo punto di vista è il fatto che nel 1967, in una fase di sviluppo del mercato dell'arte in Italia, a Milano apre la Galleria Il Diaframma, prima europea dedicata alla fotografia. Questo non testimonia certo della nascita di un mercato di fotografia d'arte¹³¹, ma piuttosto dell'impossibilità per i fotografi di accedere al mercato dell'arte e la conseguente esigenza di dare vita ad un canale commerciale alternativo. Ma il 1967 è importante anche per altre iniziative nel campo della fotografia e rappresenta, per la nostra ricerca, un anno di svolta che indagheremo nelle prossime pagine.

¹³¹Dopo "Il Diaframma" la seconda galleria specializzata in fotografia viene aperta a Vienna nel 1970 e nel 1977 se ne contano già 136. Dagli inizi degli anni Settanta si può intravedere un certo interesse a livello europeo (in part. Gran Bretagna e Germania) e statunitense per la fotografia storica e la fotografia d'autore (Stieglitz, Weston, Evans e Arbus superano i 100 dollari) anche tra le gallerie d'arte. Solo negli anni Ottanta si riscontra l'esistenza di un vero mercato della fotografia anche per gli autori contemporanei (cfr. Osman 1988).

CAPITOLO 5

FOTOGRAFIA D'ARTE NEGLI ANNI SESSANTA

Dalla teoria all'editoria

Sinora è stato delineato un percorso storico che ha permesso di definire come, a partire dal 1947 sino alla fine del successivo decennio, si siano gettate le basi per l'evoluzione di due aspetti fondamentali per la fotografia italiana: il professionismo e la costruzione di un linguaggio fotografico maturo.

In questo capitolo si procederà all'analisi di alcune vicende e figure di particolare interesse in ambito fotografico, che ci suggeriranno dei filtri di interpretazione della fotografia degli anni Sessanta.

Rispetto agli ambiti specificati nei capitoli precedenti – il fotoamatorialismo e l'editoria dell'informazione – restringeremo il nostro campo di indagine all'editoria fotografica. In quest'ambito, come vedremo, verranno sviluppate le potenzialità narrative della fotografia che abbiamo individuato quale strumento di crescita della fotografia italiana. Uno dei soggetti più interessanti su questo versante è la fotografia d'arte.

La storiografia di settore ha dato pochissimo rilievo alla fotografia d'arte, non considerandola per il valore che, a nostro avviso, merita. Alcune pubblicazioni sostanzialmente trascurate dalla storia della fotografia dimostreranno come proprio i fotografi che hanno frequentato il circuito artistico hanno avuto la possibilità di operare in un terreno praticamente vergine per la fotografia, permettendosi quanto non era possibile in ambiti già codificati come la fotografia amatoriale, il fotoreportage o la fotografia pubblicitaria.

Fotografia come oggetto teorico

Per introdurre i temi che affronteremo nelle prossime pagine vale la pena di passare in rassegna alcuni aspetti legati all'evoluzione della fotografia italiana, allargando i margini del contesto in cui veniva prodotta.

A sostegno dei ragionamenti che ci proponiamo di svolgere, risulta imprescindibile il concetto di “fotografia come oggetto teorico” introdotto dalla storica e critica d'arte contemporanea Rosalind Krauss. In un saggio dal titolo *Reinventare il medium* (cfr. Krauss 1999), l'autrice americana tratta della ridefinizione della fotografia come oggetto teorico in sé, e non più considerato come *medium* sottoposto o dipendente dalle altre arti o attività commerciali e culturali.

La riflessione della Krauss per il nostro discorso parte dall'analisi del celebre testo di Benjamin del 1936, in cui si legge: "L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera predisposta alla riproducibilità" (2000, p. 27). A partire da questo assunto Krauss introduce il concetto di reinvenzione del *medium*¹³². Da qui ne deriverà, nel procedere delle tesi della Krauss, che siamo oggi in un'epoca post-mediale. Il passaggio che a noi maggiormente interessa è tuttavia anteriore, nel dipanarsi delle riflessioni dell'autrice dove spiega come l'apoteosi della fotografia si identifica con il momento in cui si può determinare il suo successo commerciale, accademico, museologico¹³³, e, aggiungiamo noi artistico, per dovere di tesi e col supporto della stessa autrice¹³⁴. Questo momento coincide con l'eclissarsi della sua nozione di medium e favore dell'acquisizione di un nuovo statuto che l'autrice definisce di oggetto teorico. L'oggetto teorico è tale grazie alla natura eterogenea: "theoretical because heterogeneous object" (p. 295).

L'eterogeneità di cui parla la Krauss si deve intendere come una sempre potenziale relazione, commistione, tra immagine e testo¹³⁵. Altrimenti detto, nella visione della Krauss, la fotografia è originariamente eterogenea in quanto sempre e comunque legata in maniera più o meno dipendente alla parola scritta.

È proprio grazie a questa sua peculiare caratteristica che la fotografia si integra e interagisce con l'informazione, la storia, l'economia, e con ogni aspetto della cultura imperniato sul rapporto testo-immagine, includendo anche l'arte. La fotografia diviene oggetto teorico quando ci si ferma a sperimentare e attestare questa sua eterogeneità.

Aspetti commerciali, accademici e istituzionali della fotografia italiana

La fotografia in Italia inizia ad acquisire lo statuto di "oggetto teorico" negli anni Sessanta. Ci sembra che una delle ragioni plausibili per spiegare questo fenomeno sia la sovrabbondanza dell'immagine fotografica nei diversi aspetti della cultura del tempo. Non è allora un caso se essa entra in gioco anche

132 "the reinvention in question does not imply the restoration of any of those earlier forms of support that the "age of mechanical reproduction" had rendered thoroughly dysfunctional through their own assimilation to the commodity form. Rather, it concerns the idea of a medium as such, a medium as a set of conventions derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic", Krauss 1999, p. 296

133 "Photography's apotheosis as a medium – which is to say its commercial, academic, and museological success – comes just at the moment of its capacity to eclipse the very notion of a medium and to emerge as a theoretical because heterogeneous object", Krauss 1999, p. 295.

134 "The triumphal convergence of art and photography that began in the late 1960s is contemporary with the sudden explosion in the market for photography "itself." But, ironically, the institutions of art – museums, collectors, historians, critics – turned their attention to the specifically photographic medium at the very moment that photography entered artistic practice as a theoretical object, which is to say, as a tool for deconstructing that practice", Krauss 1999 pp. 293-294.

135 "an always potential mixture of image and text", Krauss 1999, p. 294.

come possibile dispositivo integrato nelle pratiche artistiche, come vedremo successivamente (non più umile ancella¹³⁶, per riprendere Baudelaire, né termine di confronto come implicitamente voleva la fotografia artistica).

Di fatto si può tracciare un percorso verso l'“apoteosi della fotografia” in un arco temporale che va dalla metà degli anni Sessanta agli inizi dei Novanta. Infatti i primi veri successi nei settori commerciale, accademico e museologico arrivano in Italia solo in questo decennio.

Cominciando con un esempio concreto, nel 1967 apre la prima galleria fotografica italiana ed europea a Milano - Il Diaframma. La galleria, fondata e gestita da Lanfranco Colombo, è diretta emanazione delle attività della rivista “Popular Photography Italiana”, che dal 1966 lo stesso Colombo aveva in parte acquistato e già dirigeva¹³⁷. Pur avendo una natura commerciale, Il Diaframma, che proseguirà la sua attività fino al 1992, avvia un'attività più dedicata alla promozione culturale della fotografia e dei fotografi, che alla vendita, forse anche perché si trova a doversi confrontare con un ambiente non ancora pronto al mercato del collezionismo. A seguito delle attività di Colombo e di alcune mostre fotografiche torinesi, nei primi anni Settanta si riscontra tra Milano e Torino una prima apertura al mercato del collezionismo fotografico (cfr. Russo 2010, p. 253). È pur vero che solo con gli anni Novanta si può iniziare a parlare di un mercato della fotografia¹³⁸; è addirittura del 2011 l'apertura di una fiera commerciale dedicata alla vendita delle fotografie d'autore a Milano¹³⁹, la “Milan Image Art Fair” di Milano. Nei decenni precedenti è esistito un sistema europeo articolato in fiere fotografiche, nato tuttavia per la promozione commerciale di prodotti fotografici a cui eventualmente venivano affiancate sezioni culturali di promozione della fotografia d'autore. Un esempio italiano è il SICOF - Salone Internazionale Cine Foto Ottica (e Audiovisivi), organizzato a partire dal 1969 da Roberto Pinna Berchet per la parte merceologica e da Lanfranco Colombo per la sezione culturale, composta da mostre, presentazioni e dibattiti¹⁴⁰.

136Vale la pena di ricordare la nota citazione di Baudelaire: “Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura”, Baudelaire 1992, p. 221.

137Per le vicende di Colombo e Popular Photography cfr. Seravalle 2006. La galleria proporrà come mostra di inaugurazione le sperimentazioni cromatiche di Paolo Monti, fotografo, l'abbiamo visto, che rappresenta un ponte tra la tradizione fotoamatoriale e il professionismo.

138Cfr. COSTA 1998, pp. 119-124.

139Non mancano in anni precedenti sezioni delle fiere d'arte dedicate alla fotografia, ad esempio Arte Fiera di Verona, in cui, nel 2007 il collezionista Fabio Castelli (promotore anche della recente fiera milanese) si sente in dovere di pubblicare un *vademecum* per il collezionista di fotografia, con tanto di descrizione delle tecniche fotografiche, dal titolo *Le stanze della fotografia*.

140La prima edizione 12-19 ottobre 1969, presso la Fondazione Bernocchi di Milano. Nella sede della Triennale le edizioni del 1970 e 1971. Nel 1972 la fiera è organizzata a Bari e l'anno successivo torna a Milano ma in Fiera. Il SICOF nasce come emulazione della già affermata Photokina, “Fiera mondiale della fotografia” che si teneva annualmente in Germania, a Colonia.

Questo solo per quanto riguarda la fotografia come possibile strumento commerciale in senso collezionistico, dando per scontato il suo ingresso nelle prassi pubblicitarie e negli altri settori in cui l'immagine fotografica ha da settant'anni assunto un ruolo di primo piano.

Passando all'ambito accademico, già tra il 1964 e il 1966, il già citato Paolo Monti tiene un corso di fotografia presso la Società Umanitaria di Milano (oggi Istituto Bauer¹⁴¹) e dal 1970 al 1974 insegna al primo corso universitario di fotografia istituito presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Nel corso dei decenni la situazione è notevolmente migliorata e l'insegnamento, dalla metà degli anni Novanta, è inserito in diverse università¹⁴². Tuttavia l'insegnamento di Storia e tecnica della fotografia è tuttora in fase di definizione avendo ad oggi l'Università italiana assegnato un numero limitato di cattedre di Storia e tecnica della fotografia. Non è un caso se nel 2008 sia stato organizzato un convegno dal titolo *La cultura fotografica nell'Università italiana: situazione, problemi e prospettive*, presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo¹⁴³, in cui vengono ribadite le arretratezze italiane in questo settore.

Per quando riguarda l'istituzionalizzazione¹⁴⁴ e la musealizzazione della fotografia in Italia, esistono numerose raccolte pubbliche di fotografia (cfr. Serena 1999). Sebbene sia del 1979 il convegno svoltosi a Modena per la definizione dello statuto della fotografia in ambito Statale dal titolo *La fotografia come bene culturale*, tuttavia è solo del 1999 la legislazione che attribuisce alla fotografia lo statuto di Bene culturale, ossia soggetto-oggetto sottoposto a disposizioni di tutela, conservazione e valorizzazione¹⁴⁵. Nel 1992 un convegno nazionale svolto a Prato raccoglie le principali esperienze italiane e dà vita ad un lungo momento di dibattito sulle strategie da attuare per incrementare le attività di fotografiche in ambito nazionale (cfr. Lusini 1996). Nel corso dei successivi venti anni gli incontri si ripetono (cfr. ad esempio Serena 1999 e Goti-Lusini 2004) e, nel 2006, si istituisce anche una associazione – la Società Italiana per Studio della Fotografia – allo scopo di promuovere le ricerche, le conoscenze e gli studi sulla storia, la critica, gli aspetti teorici e le pratiche della fotografia, in cui sono coinvolti gli studiosi e gli operatori degli archivi e delle fototeche¹⁴⁶. Impegni e sforzi che proseguono tuttora con risultati di

141L'Istituto Bauer vanta una tradizione nell'insegnamento della fotografia a partire dal 1954 su iniziativa di Michele Provinciali. Tra i nomi che possiamo riscontrare in questa ricerca, e che insegneranno alla scuola milanese troviamo Antonio Arcari, Albe Steiner, Emilio Frisia, Giancarlo Illiprandi, Ugo Mulas.

142Si veda a questo proposito Lusini 2007.

143Per un resoconto dei punti trattati nel convegno si veda la sezione "Convegni e seminari" del sito <http://www.sisf.eu>.

144In ambito Istituzionale alla fotografia veniva riconosciuto già nel 1895 un ruolo chiave nella riproduzione del patrimonio artistico tramite il Laboratorio fotografico dell'Ufficio tecnico dei monumenti di Roma, futuro Gabinetto Fotografico Nazionale, dal 1975 strumento per la documentazione fotografica del Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) e prima raccolta di fotografia storica dello Stato.

145Per una cronistoria sull'argomento, cfr. <http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20Bene%20culturale.html>.

146Si veda il sito dell'associazione <http://www.sisf.eu>.

scarso rilievo a livello istituzionale. Ancor oggi esiste un solo museo dedicato alla fotografia contemporanea – il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI) attivo dal 2000 - e un solo museo di fotografia storica, sebbene gestito da una Fondazione¹⁴⁷ – il Museo Nazionale Alinari della Fotografia di Firenze, attivo dal 1985. Non esiste un vero museo pubblico di storia della fotografia italiana. Esiste però un'attenzione alla produzione e veicolazione di mostre fotografiche da parte di enti pubblici e privati¹⁴⁸ a partire dagli anni Ottanta, che nasce nel solco di un rinnovato interesse storico e culturale che ha radici nel più ampio contesto europeo¹⁴⁹ e che possiamo dobbiamo far risalire alla fine degli anni Settanta, come accenneremo in un successivo paragrafo.

Per concludere, il vero passaggio della fotografia italiana alla sua maturità, grazie al quale sia possibile parlare di un ambito commerciale, accademico, museologico si deve far risalire almeno agli anni Novanta. Eppure grazie ad alcuni indizi rintracciabili a metà degli anni Sessanta possiamo intravedere l'esistenza di un percorso di maturazione durato almeno trent'anni.

1967. Primi passi verso la fotografia come oggetto teorico

Per ricondurci al discorso iniziato prendendo spunto dai testi della Krauss, un passo necessario è cercare di capire da quanto tempo si possa parlare in Italia dell'emersione della fotografia come “oggetto teorico”, ossia da quando si indaghi la fotografia a livello teorico come elemento di analisi in sé.

I testi italiani a cui normalmente si fa riferimento, sono sostanzialmente due. Il primo in ordine cronologico è il libro del 1973 *La fotografia* di Ugo Mulas, in cui viene pubblicata la nota sequenza delle *Verifiche*, storicamente accettata come riflessione sullo statuto della fotografia. Il secondo è il saggio di Franco Vaccari *Fotografia e inconscio tecnologico*, edito nel 1979 dalla casa editrice fondata da Luigi Ghirri, Punto e Virgola. Due strumenti essenziali, questi, per capire l'effettivo distacco della fotografia dai modelli che si erano strutturati negli anni Cinquanta e dai dibattiti a cui abbiamo accennato nella prima parte della ricerca. Tuttavia riteniamo che le riflessioni di Mulas e Vaccari si reggano su un dibattito nato e sviluppatosi in larga parte nel decennio precedente le due pubblicazioni. Il termine cronologico da cui vorremo partire è il biennio 1967-68.

Nel primo capitolo abbiamo introdotto il dibattito sui temi legati alla fotografia amatoriale che, come si è detto, entra in crisi all'inizio degli anni Sessanta comportando un cambio di rotta dell'editoria

¹⁴⁷La Fondazione “Fratelli Alinari. Fondazione per la storia della Fotografia” è stata istituita nel 1998, come prosecuzione delle attività della ditta privata dei Fratelli Alinari.

¹⁴⁸Si pensi solo a due esempi: la sintesi storica di un secolo di fotografia curata da Cesare Colombo per il Museo Alinari nel 1985; la mostra dello stesso anno presentata al Castello di Rivoli (che abbiamo visto nel primo capitolo ospitare nel 1993 una mostra di grande interesse per il nostro tema), al secondo anno di attività, con le fotografie di Bernd & Hilla Becher, tra i principali fotografi contemporanei di paesaggio europei.

¹⁴⁹Si veda a p. 17 il citato esempio del Museo Georges Pompidou.

specialistica ad essa affiliata. Alcune delle riviste specializzate, perlopiù edita a Milano, chiuderanno i battenti o cambieranno totalmente rotta dopo la metà degli anni Sessanta. Per fare alcuni esempi, la rivista "Fotografia", edita a Milano e diretta da Ezio Croci come strumento ufficiale del "Circolo Fotografico Milanese", apre nel 1948 per chiudere nel 1967. Lo stesso anno chiude "Ferrania", punto di riferimento del dibattito fotoamatoriale per oltre un ventennio. Nel 1966 "Popular Photography" cambia direzione e veste grafica. Allo stesso modo, "Il Progresso fotografico", rivista tra le più longeve (nata nel 1894 su iniziativa di Rodolfo Namias), abbandonerà il suo taglio tradizionale per ridefinirsi come periodico di approfondimento sui linguaggi e le sperimentazioni fotografiche. L'omonima casa editrice, Progresso Fotografico, darà vita a riviste indirizzate al nuovo pubblico dei fotoamatori, non più portatori dei valori del fotoamatore evoluto, ma figli della massificazione dello strumento. Simbolico in questo senso è il titolo della nuova testa "Tutti fotografi"¹⁵⁰.

Il biennio 1967-1968 vede anche la pubblicazione del catalogo della mostra *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia* (Centro Informazioni Ferrania, Milano 1968) e la prima monografia storica dedicata a un fotografo italiano, *Un fotografo fin de siècle. Il conte Giuseppe Primoli* (Einaudi, Torino 1968) di Lamberto Vitali.

Altri progetti editoriali, che analizzeremo nel corso del capitolo, nascono proprio nel 1967. Per quanto non si possa tracciare un seguito di consenso e di dibattito, o una diretta linea di sviluppo delle idee promosse nei volumi che vedremo, essi segnano una svolta nella considerazione della fotografia in Italia, e una prima fase di crescita del discorso storico-critico intorno alla fotografia¹⁵¹. Gli anni 1967-1968 rappresentano un primo momento di analisi da cui possiamo iniziare a parlare di fotografia come oggetto teorico.

Cento anni di Fotografia

La prima pubblicazione che intende chiaramente prendere in esame la fotografia nella sua complessità è il fascicolo del periodico *I problemi di Ulisse*, dal titolo improprio¹⁵² *Cento anni di Fotografia*, pubblicato da Sansoni nel 1967.

Maria Luisa Astaldi, nell'introduzione al repertorio di saggi, ne chiarisce gli obiettivi:

L'invenzione, lo sviluppo e la diffusione della fotografia hanno fatto sorgere una nuova problematica, ormai ampiamente dibattuta nella pubblicistica contemporanea. Prima di tutto la questione estetica: qual'è il rapporto tra riproduzione fotografica e produzione artistica? (Astaldi 1967, p. 5).

¹⁵⁰Per una panoramica delle riviste di fotografia e dell'editoria specialistica, cfr. AFT 2003; Colombo 2006; Colombo 2008.

¹⁵¹Cfr. Russo 2010, in part. cap. V, Dalla fotografia italiana alla storia della fotografia italiana, pp. 185-234.

¹⁵²La fotografia nasce ufficialmente nel 1839, data che a conti fatti impone uno scarto di 128 anni con la pubblicazione del volume.

Questa raccolta di saggi s'impone sul tema arte-fotografia e diviene illuminante del rapporto tra i rappresentanti della cultura in generale e la fotografia. Gli articoli pubblicati impostano diverse problematiche inerenti alla fotografia in rapporto con vari aspetti sociali e culturali, aprendo riflessioni fino a quell'epoca inesplorate. I numerosi interventi variano dai rapporti con l'arte alle diverse interlocuzioni con altre discipline come la psicologia, la sociologia, il giornalismo, il diritto, per concludersi con un catastrofista articolo dal titolo *La civiltà dell'immagine*¹⁵³ della voce controversa del giornalista e scrittore Paolo Monelli (1894 - 1984). Citiamo per primo questo articolo, come il solo esempio negativo della raccolta, perché rispecchia un atteggiamento tradizionalistico e ottuso della cultura italiana nei confronti della fotografia¹⁵⁴.

L'autore prende coscienza della pervasività della fotografia nella società e nella cultura, che si era manifestata nella sua vivida invadenza a partire dagli anni Cinquanta e che da alcuni anni iniziava ad essere oggetto di analisi e valutazioni, e si pone tutto in difesa della parola scritta e contro l'invasione dell'immagine (fotografica, cinematografica e televisiva). Monelli, uomo di lettere, scrive specificatamente dei "sistemi di comunicazione sociale o *mass media* come si dice oggi" (p. 181) e, di fronte a "questa gigantesca produzione di immagini a getto continuo" (p. 188), difende la matrice letteraria della nostra cultura.

Gli attacchi sono diretti contro i congegni che producono le immagini, paragonati a robot, contro l'operatore "poco più di un agente inerte, stupefatto per primo dei risultati che ottiene", oppure ruotano attorno al confronto con "le mirabili visioni suscitate in noi dalla parola scritta che ci fanno appassionatamente partecipi di una realtà umanizzata". Conclude il Monelli: "non c'è genio di regista o bravura di operatore che sappia evocarle" (p. 183).

E ancora, il vero scontro è con chi propone una promozione culturale e didattica attraverso le immagini: "Nè [...] vedo motivo di compiacimento in questa strana pedagogia che tende a ricreare condizioni intellettuali più o meno simili a quelle di trentacinque secoli fa, anteriori al ritrovato della scrittura se non addirittura alla creazione di un linguaggio logico e cosciente" (Monelli 1967, p. 188).

Un attacco diretto a chi crede ciecamente in quella che più volte negli articoli di questo volume sarà definita "cultura delle immagini". Una cultura, una società, in cui l'immagine avrebbe titolo per

¹⁵³Buona parte degli articoli fanno riferimento a questa definizione – Civiltà dell'immagine – che anche è il titolo dell'Almanacco letterario Bompiani del 1963. L'Almanacco raccoglie un gran numero di immagini di diverse tipologie, dalla grafica ai fumetti, dalla fotografia al design e, con il contributo dei saggi di diversi autori tra cui Umberto Eco, Bruno Munari o Roland Barthes, presenta diversi usi dell'immagine descrivendo una società ormai nel pieno della comunicazione di massa (cfr. Morando 1962). Lo stesso Barthes l'anno successivo recensisce in "Communications" l'Almanacco discutendo la validità del titolo e della stessa definizione di *immagine*, cfr. Barthes 1964.

¹⁵⁴Nel recensire il volume su L'Unità, Wladimiro Settimelli giudicava in questo modo l'articolo di Monelli: "L'intervento di Monelli, che parla di barbarie in rapporto alle immagini e che accusa la fotografia di avere ucciso la pittura, è davvero unico grave neo del fascicolo di Ulisse dedicato alla fotografia", Settimelli 1968, p. 8.

sostituire la parola scritta cancellando, nella profezia di Monelli, secoli di storia.

L'immagine è ovunque, e va dunque codificata per poterla comprendere e per non soccombere. Gli interventi di questa raccolta non sono ancora in grado di proporre una codifica elaborata, ma segnano sicuramente un interessante approccio multidisciplinare alla materia.

La raccolta si apre su un saggio di storia della fotografia di Helmut Gernsheim, a cui segue un confronto tra la pittura di ritratto e la fotografia firmato da Mario Praz, e due dissertazioni sulla natura della fotografia di Cesare Brandi e Jean Keim.

Tra gli interventi di taglio più storico-fotografico, vi è quello scrittore e artista Giordano Falzoni, *Fotografia grado zero*¹⁵⁵: *creazione ed economia*, in cui si racconta l'esperienza di un neofita della fotografia fai da te. Ritroviamo lo storico Ando Gilardi che illustra *La fotografia a scopi scientifici* e Mario Verdone, critico e storico cinematografico, che analizza *Il contributo italiano alla fotografia contemporanea: Anton Giulio Bragaglia*. Piero Berengo Gardin narra le sue *Esperienze (e riflessioni di un «fotoamatore»)*, che sono in verità delle interessanti considerazioni sulla fotografia amatoriale (dilettantistica, nelle parole del pubblicitista) e professionale.

Tra gli interventi che inquadrano aspetti legati all'immagine da prospettive di diverse discipline: lo psicologo Enrico Fuchignoni traccia alcuni *Appunti per una sociologia dell'immagine fotografica* e lo psicoanalista Emilio Servadio descrive una possibile *Psicologia e psicopatologia del fotografare*; lo scrittore Marcello Camilucci riflette sulla trasmissione dell'immagine alle future generazioni e Mario Spinella cerca di capire quale sia la differenza nell'*Uso delle immagini nelle società capitalistiche e in quelle socialiste*; l'avvocato Giorgio Moscon discute *Il diritto del cittadino alla riservatezza della vita privata* mentre il giornalista Alessandro Rizzi affronta argomenti di diritto dell'immagine ne *Il diritto del fotografo di violare l'intimità*; infine, lo scrittore Renato Giani tratta del rapporto tra testo immagine nel racconto della cronaca e il sociologo Camillo Pellizzi ridefinisce la figura del *Uomo nel labirinto* delle immagini.

Scegliamo di entrare nel merito solo di alcuni interventi che trattano alcuni aspetti più teorici, tra cui gli *Appunti per un'estetica della fotografia* di Gillo Dorfles. Poche pagine in cui l'autore approccia una definizione dell'estetica della fotografia derivata da suggestioni dovute alla teoria dei segni di Charles Morris¹⁵⁶, per impostare il suo discorso a partire dall'assunto che: "Il carattere iconico della fotografia [...] è forse l'aspetto più peculiare della sua funzione estetica" (Dorfles 1967, p. 57).

¹⁵⁵Ancora un riferimento a Roland Barthes, in questo caso a *Le Degré zéro de l'écriture* del 1953.

¹⁵⁶Dorfles riprende in nota l'articolo di Morris dal titolo *Esthetic and the Theory of Signs* del 1939: "The semantic rule for the use of an iconic sign is that it denotes any object with the properties ... which it itself has". Gli scritti di Morris che cercano di individuare un approccio semiotico all'estetica partono dall'assunto che il segno estetico è un segno iconico (cfr. Morris-Hamilton 1965). Nel discorso sulla fotografia la semiotica entrerà largamente a partire dalle teorie di Charles Peirce, ed in particolare della nozione di indice, grazie agli scritti di Rosalind Krauss, a partire dall'articolo *Notes on the index* (1977).

L'autore sviluppa alcuni aspetti che da questa premessa derivano, tra cui il rapporto tra l'immagine e ciò che rappresenta, "l'oggetto di cui è l'icona" (p. 57), che deve essere il primo termine di analisi di una fotografia, ben prima di convalidare la sua possibile artisticità. Un discorso, quello di Dorflès, che mira a "sfatare la troppa diffusa tendenza [...] a considerare la fotografia alla stessa stregua, e secondo gli stessi schemi valutativi, della pittura, del disegno" (p. 57).

Questo approccio semiotico all'immagine, pare più derivare dalle teorie cinematografiche riprese in particolare dai testi di Christian Metz, citato da Dorflès per l'articolo *Le cinéma: langue ou langage?* (1965). Tuttavia non si può escludere la conoscenza dei testi di Roland Barthes¹⁵⁷, pioniere dell'approccio semiotico alla fotografia.

Riconosciamo un valore storico culturale al testo del critico triestino, nella capacità di aprirsi ad una metodologia di analisi dell'immagine in linea con i suoi tempi¹⁵⁸. Questa sua attenzione permette al Dorflès di concludere il discorso allargando il campo all'influenza della fotografia sulla cultura in generale:

La fotografia, proprio per la sua aderenza alla «realtà» ed allo stesso tempo per la sua indiscutibile qualità di estrinsecatrice della «personalità del fotografo» può dunque costituire una delicatissima spia del nostro atteggiamento estetico [...] del comportamento artistico d'una determinata società (p. 62).

Considerazione che risulta importante, per il nostro studio, in quanto sottolinea una importante chiave di lettura per l'arte prodotta dagli anni Sessanta in poi, quando cioè la fotografia è già entrata a pieno titolo nella vita quotidiana di tutti.

Per attenerci ai rapporti tra l'arte e la fotografia è interessante vagliare alcuni tratti del testo del filosofo e storico francese Etienne Gilson dedicato a *Fotografia e bellezza*.

L'autore sviluppa alcune tematiche tipiche del discorso sulla fotografia del suo tempo, basando le sue analisi sulla contrapposizione con l'arte pittorica. Dapprima valuta come si possa definire la qualità estetica di una fotografia:

Le qualità che fanno dire di una fotografia se sia bella o brutta sono le stesse che ne fanno un'immagine più o meno perfetta del modello. [...]. Una bella fotografia è anzitutto una buona fotografia [...]. L'estetica della fotografia è soprattutto quella dell'immagine, e questa è tanto migliore quanto più fedele al modello (Gilson 1967, p. 45).

I ragionamenti di Gilson sono tuttavia piuttosto ancorati ad un'idea di fotografia artistica assimilabile a

¹⁵⁷In part. *Il messaggio fotografico* del 1961, tradotto per l'*Almanacco* Bompiani nel 1963, oggi in Barthes 2001. Il saggio è pubblicato originariamente nel primo numero della medesima rivista francese "Communications" - nata come strumento del Centre d'études de communications de masse di Parigi, riferimento per gli studi semiologici francesi - in cui probabilmente Dorflès legge anche il citato testo di Metz.

¹⁵⁸Dorflès approfondirà le questioni semiotiche del linguaggi artistici in *Artificio e natura* (1968), *Valori iconici e semiotici in architettura* (1969), *Retorica e ideologia della comunicazione pubblicitaria* (1970), *Del significato delle scelte* (1973). Recentemente il volume *Arte e Comunicazione* (2009) raccoglie la dispensa delle lezioni di estetica all'Università Statale di Milano, nel periodo 1969-1970.

quella già definita in ambito amatoriale. Dunque la bellezza della fotografia si dissolve nel confronto con la pittura:

[per la fotografia] è essenziale la fedeltà dell'immagine luminosa all'oggetto, come è essenziale per la pittura una certa misura d'infedeltà; quasi tutte le discussioni sulla possibilità di una fotografia che sia artistica nello stesso senso della pittura presto s'insabbiano nella confusione tra due ordini di concetti che occorre tenere accuratamente distinti (p. 46).

Nelle tesi del filosofo francese ritorna, in sintesi, una distinzione tra pittura e fotografia in cui la prima è l'interpretazione della realtà, mentre la seconda si avvicina il più possibile al modello, al dato reale.

Dopodiché l'autore analizza l'atto fotografico come “operazione mentale” e “attività essenzialmente «poetica»”. Gilson ricade in una visione idealizzata della fotografia, capace di tradurre la spiritualità del fotografo in operazione sostanzialmente mentale e creativa, dove il vero compito dell'operatore è conoscere il limite tra la sua soggettività e l'oggettività dello strumento. Raggiunta questa consapevolezza, l'operatore può dare il via ad una serie di operazioni sostanzialmente meccaniche che lo strumento realizzerà per lui, automaticamente:

la fotografia presuppone anzitutto una scelta da parte dell'occhio, e quindi dello spirito [...]. Quando [...] il fotografo vede nel mirino l'immagine che si propone di fissare, afferma la propria decisione facendo scattare l'otturatore e determinando così una serie di operazioni meccaniche e fisico-chimiche su cui non esercita più alcun controllo; ma il fotografo è signore e padrone di tutto quel che precede (p. 49).

Il passo centrale, che diviene esemplare di come è impostato il discorso arte-fotografia nel testo di Gilson, ci riporta alla contrapposizione tra pittura e fotografia:

In qualsiasi modo cerchiamo di accostarci al problema, ci troviamo sempre riportati al punto centrale: l'immagine fotografica e l'immagine dipinta differiscono in bellezza come in natura, e dalla differenza delle rispettive dipende quella dei generi di bellezza (p. 54-55).

Fotografia e pittura hanno dunque una differente natura che Gilson ravvisa sostanzialmente in una questione soprattutto tecnica. Il discorso sulla fotografia sviluppato da Gilson si innesta dunque in una consuetudinaria valutazione storico-artistica che pone la fotografia in costante rapporto subordinato con la pittura, né più né meno di quanto si è visto nei fotografi amatoriali e, soprattutto, nell'impostazione del binomio arte-fotografia.

Altrettanto interessanti, e maggiormente innovativi, alcuni saggi ordinanti in questa raccolta si spingono a valutare aspetti storici, mediatici, sociologici, didattici e scientifici relativi alla fotografia, riflettendo la necessità di fare il punto sul coevo dibattito in Italia e introducendo anche alcuni testi che diverranno imprescindibili negli anni a venire¹⁵⁹.

¹⁵⁹Tra i libri citati nei diversi saggi e non ancora menzionati, *La fotografia. Uso sociale di un'arte media*, per la cura di Pierre Bourdieu e altri, è edito in Francia nel 1965 verrà tradotto per l'Editore Guarraldi solo nel 1972, *Gli strumenti del comunicare* di Marshall McLuhan del 1964 è pubblicato nel 1967 per i tipi de Il Saggiatore.

Tra questi pare significativo citare alcuni passi dell'intervento di Evelina Tarroni¹⁶⁰, in cui la docente di Storia del cinema all'Università degli studi di Roma riflette sull'uso della fotografia come strumento didattico.

L'autrice dà per assodato l'uso delle fotografie come strumento didattico nei manuali di studio e come materiale da proiezione. Riprendendo le tesi di Roland Barthes, Tarroni si sofferma sul rapporto testo e immagine:

occorre senza dubbio soffermarsi su questo rapporto [...] tanto che vedrei volentieri sostituire alla ormai quasi tradizionale definizione: *civiltà delle immagini*, l'altra più esatta: *civiltà dell'immagine + parola*. [...] (p. 148)¹⁶¹.

È interessante vedere come Barthes, che sarà tra gli autori più attenti al discorso sulla fotografia, venga introdotto proprio nel contesto dell'uso dell'immagine per la scuola. Tarroni fa riferimento soprattutto a due testi del semiologo francese: *Il messaggio fotografico* del 1961 pubblicato in Italia nel 1963, e *Elementi di semiologia* del 1965, tradotto in italiano l'anno successivo. Saggi in cui Barthes introduce la nota definizione di fotografia come “messaggio senza codice” che più precisamente consiste nel “paradosso fotografico”, cioè nella “coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con un codice (vale a dire l'«arte», o il trattamento, o la «scrittura», o la retorica della fotografia)” (Barthes 2001, p. 9).

Riprendendo la nozione di messaggio senza codice, Tarroni mette in guardia dal considerare la fotografia uno strumento di facile interpretazione:

La fotografia che appare, a prima vista, come *messaggio senza codice* [corsivo dell'autrice], si rivela poi, a un esame approfondito, ricca di connotazioni. [...] i giovani devono saper padroneggiare questa tecnica, per sapersene servire essi stessi, e per sapersene difendere insieme (p. 149)

L'altra riflessione più autonoma da parte di Tarroni è relativa proprio alla capacità della fotografia di essere un documento efficace, di rispondere alle esigenze documentarie di chi la usa:

Come presentare un monumento? Quale angolo di ripresa scegliere perché sia più chiara la percezione delle sue strutture fondamentali? È più interessante il particolare decorativo o l'idea chiara delle dimensioni? [...]. In realtà la realizzazione di ogni fotogramma di una filmina porta con sé dei problemi che vanno risolti non solo sul piano del gusto pittorico e della sensibilità pittorica, come troppo spesso si crede, ma sul piano di una precisa informazione culturale (Tarroni 1967, p. 149).

Non si tratta più di guardare alla fotografia interponendo un filtro tecnico, artistico o documentaristico,

¹⁶⁰Tarroni aveva già affrontato i temi dell'educazione attraverso forme di comunicazioni visive a partire dai primi anni Cinquanta, cfr. Tarroni 1950 e 1952.

¹⁶¹Tarroni riprende quanto già scritto da Barthes nel criticare la definizione di civiltà dell'immagine: “le sentiment très vif que nous avons actuellement d'une « montée » des images, nous fait oublier que dans cette civilisation de l'image, l'image, précisément, n'est pour ainsi dire jamais privée de parole (photographie légendée, publicité annoncée, cinéma parlant, fumetti)”, Barthes 1964, p. 104.

ma si tratta di valutarne la capacità di funzionare da strumento culturale, al di là di preconcepite definizioni teoriche.

Fra i numerosi articoli della rivista abbiamo voluto accennare ad alcuni argomenti che ci sono sembrati più pregnanti per il nostro discorso. Alcuni saggi dimostrano la persistenza delle categorie di interpretazione della fotografia che avevamo incontrato nella prima parte del capitolo (artisticità e documentarismo). Altri un'apertura ai nuovi strumenti di comprensione del medium, dai primi approcci semiotici alla fotografia alle più fortunate decodificazioni di Barthes.

Fra tutti, l'autore che raccoglierà al meglio i frutti di questo incontro letterario è Renzo Chini, che pone il problema di definire la fotografia come linguaggio autonomo. Nel ripercorrere la storia del medium, l'autore, scevro dai vincoli dei noti binomi arte-fotografia e arte-documento, ne mette in luce l'autonomia:

nonostante il suo illustrato aspetto meccanico, la fotografia ha una poetica già prima di essere inventata. Se questa poetica sia diretta, indiretta, errata, immatura o giusta è indifferente. Non è indifferente che questa poetica esistesse. Quindi la fotografia pone subito il problema di una propria validità estetica (Chini 1967, p. 118).

Se è vero che il discorso di Chini prende il via da considerazioni di carattere estetico, è anche vero che l'estetica di cui parla l'autore è ben lontana dalle valutazioni meramente formali del circuito amatoriale. Chini, in questo articolo, pone le basi per una riflessione teorica sulla fotografia che l'autore svilupperà due anni più tardi nel volume *Il linguaggio fotografico*.

Renzo Chini. Il linguaggio fotografico

Il linguaggio fotografico rappresenta un tentativo ambizioso e complesso di sistematizzare una definizione di fotografia. Il testo di Chini resta tra i più trascurati della storia della fotografia italiana, probabilmente per la complessità del suo ragionamento, ma anche per un linguaggio non ancora giunto a maturità e che inoltre Chini utilizza spesso in maniera irriverente. Come d'altronde dichiara lo stesso autore:

non esiste molto sul linguaggio fotografico, anche se sono numerose le pubblicazioni tecniche e storiche sull'arte della camera. Di conseguenza questo lavoro, è stato condotto, in un certo senso, con mezzi di fortuna [...] non manca, è vero, un vasto ed efficace gergo fotografico, ma esso riguarda soprattutto l'aspetto tecnicistico della materia. Così ho dovuto talvolta ridefinire e inventare (Chini 1968, p. 5).

Tale esigenza classificatoria sfocia nel primo "prontuario terminologico" italiano composto *ad hoc* e ricco di un gran numero di voci.

L'analisi di Chini procede per generi e temi, e inizia significativamente con il paragrafo "Fotografia e pittura":

La polemica se essa [la fotografia] sia arte oppure no, dato il precedente della pittura, annoia un numero sempre maggiore di persone. Si è almeno compresa l'improprietà di questo confronto quand'è posto in siffatti termini.

Fotografia e pittura sono mezzi espressivi diversi, ciascuno con le proprie limitazioni e le proprie risorse (p. 7).

Questo presupposto all'intero volume che spazza ogni dubbio sulla riduzione della fotografia a linguaggio pittorico e per estensione artistico, denunciando da subito l'impostazione del ragionamento dell'autore basata sulla ricerca di un linguaggio autonomo nel valutare la fotografia.

Non ci attarderemo troppo sui ragionamenti di Chini, che analizza in modo dettagliato molti temi e generi fotografici. Toccheremo invece alcuni aspetti della sua analisi che ci saranno utili nello sviluppo della nostra tesi, con l'avvertenza di considerare il volume di Chini come figlio dei propri tempi, con una forte valenza di contrapposizione nei confronti dei calcificati atteggiamenti culturali propri soprattutto all'ambito fotografico amatoriale. Non è un caso se diversi aspetti delle analisi (e l'idea del glossario) dello studioso livornese saranno ripresi da uno dei nemici dichiarati dell'amatorialismo, Ando Gilardi¹⁶², il più irriverente critico e storico fotografico italiano, nella sua *Storia sociale della fotografia* (Feltrinelli, Milano 1976, riedita da B. Mondadori nel 2000).

In primo luogo sarà interessante specificare il rapporto tra tecnica e arte. Secondo Chini il dibattito fotografico amatoriale su questi termini nasce da “una trascuratezza di linguaggio. Trattando di tecnica e d'arte, la congiunzione *e* si fa funzionare come un'opposizione. Non ci sono la tecnica e l'arte ma la tecnica dell'arte, anzi certe tecniche di certe arti” (p. 19). In tal modo Chini evita di dover opporre la fotografia all'arte, in base alla connotazione tecnica (tecnologica) della prima, allineando le due discipline su di un unico livello di analisi. A partire da questa considerazione l'autore può parlare della fotografia e dell'arte tralasciando o comprendendo il discorso tecnico, ma senza per questo creare gerarchie o classismi¹⁶³. Questa impostazione vuole contrastare il comune assunto per cui la tecnica sta su un gradino inferiore rispetto all'arte.

Per quanto riguarda il potenziale artistica della fotografia, ricorriamo al prontuario terminologico alla voce Arte Fotografica: “moltissime immagini fotografiche sono opere d'arte e niente affatto minori, perché l'arte non è fotografia ma le fotografie possono essere arte” (p. 84). Chini non esclude dunque uno sbocco artistico della fotografia. Ciò che importa è non mettere in contrapposizione i due termini, ma considerare la fotografia uno dei possibili *media* per produrre arte.

Un intero capitolo è dedicato alla *Cultura fotografica*. Anche in questo caso, senza voler approfondire le analisi spesso faziose dell'autore, ne sottolineiamo alcuni aspetti per noi rilevanti, considerandoli termine di raffronto storico, grazie al quale attestare alcuni importanti sviluppi del discorso sulla

¹⁶²Gilardi cita in diverse occasioni Chini e il suo libro, ben prima dell'uscita della sua storia della fotografia, definendolo, ad esempio, “il «nemico» a cui voglio più bene (lo odio perché sostiene che sono i fotografi a fare le fotografie) scrive nel suo «linguaggio» [...]”, Gilardi 1970, p. 31.

¹⁶³“Il concetto medio e più diffuso di arte è un concetto classista che la vuole aristocratica”, p. 17.

fotografia in atto in Italia negli anni Sessanta.

Il primo aspetto vagliato dal testo di Chini è la fine del successo dell'associazionismo come possibile veicolo di cultura fotografica. Ma soprattutto segue la constatazione che il circuito amatoriale non è stato in grado di creare un mercato della fotografia che sviluppasse la professione:

la mostra fotografica [quella organizzata nell'ambito del circuito amatoriale], mancando il collezionismo delle fotografie, non può giustificarsi, come quella di pittura, mediante la necessità e la speranza di vendere. Così non è quasi mai una manifestazione professionale (p. 62).

Situazione, questa, su cui torneremo, ma che per il momento ci fa escludere il circuito delle mostre fotografiche quale possibile fonte di reddito o di orizzonte professionale per i fotografi.

L'altro motivo di interesse del testo di Chini è l'analisi del "Fotoracconto", strumento per eccellenza della sperimentazione di un nuovo linguaggio fotografico.

Quello che Chini si attende dal racconto fotografico è la capacità di elevarsi culturalmente rispetto ai modelli massificatisi tramite l'editoria periodica. Il fotoromanzo ne è un caso emblematico. Il fotoracconto è per Chini uno strumento implicito nell'uso della fotografia, dove già il binomio immagine-didascalia è un fotoracconto *in nuce*. Ciò che l'autore rivendica per la fotografia è la possibilità di mettersi in relazione con il testo senza subordinazione, ma in un equilibrio di linguaggi.

Ciò che resta di questo ampio capitolo è, oltre alla preferenza dell'autore per questo modo di usare la fotografia che troverebbe il suo compimento nella produzione del libro fotografico, la testimonianza di una tendenza in atto (da cui Chini prende le mosse) verso la serie fotografica e il sintomo di un distacco dall'idea cara all'ambito amatoriale della fotografia unica ed eccezionale.

Incontreremo gli esempi principali di questa tendenza seriale proprio in libri che narrano figure o eventi del mondo dell'arte. Nell'ambito associazionistico, invece, la situazione non muterà e alcuni anni più tardi lo stesso Chini, commentando i lavori di una mostra fotografica amatoriale, ribadirà:

Non pochi dei fototesti che ho visto (!) potevano essere più narrativi, cioè raccontare di più, meglio ed in senso specificatamente fotografico, se i loro autori non pensassero in maniera per così dire letteraria invece che iconica. Naturalmente questo modo di pensare si spiega, anche se non è del tutto giustificabile. Nella cultura fotografica amatoriale il passaggio dall'immagine singola (offerta e ricevuta come un quadro) al fototesto è un fenomeno piuttosto recente e perciò manca, in proposito, una tradizione. Inoltre i primi che in questo campo hanno narrato per immagini sono stati dei "rinnovati", cioè gli stessi che fino a poche settimane prima, mediante paesaggi, nature morte, ritratti e figure ambientate, avevano ottenuto più medaglie che non si vedono sul petto di un generale sovietico (Chini 1973, s.p.).

L'autore si riferisce alle opere di una mostra organizzata dal "Fotocineclub" a Fermo, nel 1973, dal titolo *Racconto e fotoreportage*. Fermo è la sede del Centro per la Cultura della Fotografia, diretto da Luigi Crocenzi, una delle figure più interessanti per quanto riguarda la *fotografia narrativa*, che in questa occasione non compare tra gli organizzatori dell'iniziativa.

I veri innovatori (non i “rinnovati”) si ritrovano in una ristretta cerchia di operatori del mondo editoriale milanese che gravitano attorno alla figura di Antonio Arcari. Tra di essi anche lo stesso Crocenzi che intende il fotoracconto come strumento di una vera e propria rivoluzione culturale all'insegna dell'immagine. Crocenzi promuove questi suoi intendimenti perlopiù negli scritti di presentazione degli eventi che organizza a partire dalla fine degli anni Cinquanta, quindi dieci anni prima delle analisi di Chini. Anche alcune iniziative editoriali di Arcari, che avremo modo di analizzare, sono precedenti alle pubblicazioni di Chini. Considerando che Chini ha sicuramente rapporti con Crocenzi e con Arcari, e che quest'ultimi lavoreranno a stretto contatto per diversi anni¹⁶⁴, ci sembra plausibile considerare le riflessioni teoriche dell'autore livornese come una sistematizzazione delle idee scambiate con i due nel corso degli anni.

Luigi Crocenzi e la cultura della fotografia

Già abbiamo vagliato le principali attività di Crocenzi nel paragrafo sul racconto fotografico. Qui vogliamo sottolineare quanto esse siano significative per comprendere i problemi del suo tempo, e come sia stato un precursore nel suggerire una strada nuova nell'uso editoriale della fotografia. Ciò che l'intellettuale di Fermo si propone, in linea con quanto già visto in Chini, ma con un vigore forse ancora maggiore, è di elevare il racconto fotografico a più alta ambizione culturale rispetto al fotoromanzo e all'uso dei reportage fotografici pubblicati sui rotocalchi settimanali.

Crocenzi considera la fotografia un linguaggio autonomo, possibile mezzo di diffusione e democratizzazione della cultura, comprensibile e accessibile a tutti:

I fotografi saranno gli scrittori, gli storici e i poeti della nostra società, essi scriveranno con le immagini fotografiche ed esprimeranno le idee e i problemi del nostro tempo. Il loro pensiero e la loro documentazione potranno essere letti da milioni di persone in tutto il mondo (Crocenzi 1957, p. 18).

I protagonisti di questa vera e propria rivoluzione dovrebbero dunque essere i fotografi, “in grado di inventare un linguaggio sempre più nitidamente poetico e comprensibile dal pubblico che ormai assorbe e legge le immagini” (Crocenzi 1957, p. 18).

Nella commissione esaminatrice della *Prima mostra sui reportages e racconti fotografici*, al fianco del fermano Crocenzi figurano Antonio Arcari, Luciano Banchelli, Walter Martini e Alvaro Valentini. La mostra secondo i curatori deve dimostrare le prime prove di un rinnovato linguaggio fotografico:

[...] una narrativa ed una «letteratura» per immagini. Elementi vanno raccogliendosi e valutandosi per tale linguaggio, dalla architettura della pagina – poiché nel libro e nel giornale illustrato si attueranno le nuove forme di scrittura per immagini – dalla sequenza alla serie fotografica, dalla ricerca sulla frantumazione della prospettiva

¹⁶⁴Nella raccolta epistolare di Luigi Crocenzi la prima lettera firmata da Arcari è datata 4 settembre 1960 (Archivio Crocenzi/CRAF). Per i rapporti tra i due Cfr. Nicolini 2010.

ottica alla proiezione di nuovi spazi nel quadro e alla ricerca del continuum spazio-tempo (Crocenzi-Valentini 1962).

Come già accennato, queste intenzioni si traducono nell'organizzazione di premi, mostre e incontri che avranno un impatto ancora tutto da valutare nella cultura fotografica del tempo. Ciò che si può dire è che hanno avuto una discreta diffusione (Cfr. Andreani 2013).

Vedremo che nelle prove editoriali che analizzeremo in coda a questo capitolo come la sperimentazione degli elementi indicati da Crocenzi: la sequenza e la serie, la frantumazione della prospettiva, la ricerca della rappresentazione della continuità tra l'esperienza dell'atto fotografico, inscritto nello spazio e nel tempo, attraverso l'*architettura della pagina*; si traducano in un connubio tra grafica e impaginazione, immagini e testo.

Il valore di rottura delle tesi di Crocenzi ben si comprende in un esempio di racconto per immagini da lui prodotto. Nel 1968 Crocenzi cura una sequenza di fotografie di diversi autori, tra amatori e professionisti, a cui aggiunge anche immagini prese da svariate riviste per aprire l'Almanacco Letterario Bompiani, quell'anno dedicato alla Bellezza. Le 11 pagine della sequenza presentano volti e corpi di donne, insieme ad altre immagini di svariato contenuto ma che paiono voler rappresentare una certa idea di modernità e di femminilità. Impaginate a 8-10 per pagina, le immagini sono raccolte da Crocenzi sotto il titolo *Racconto*. La sequenza risulta un caleidoscopio indefinito sul concetto di bellezza, in cui Crocenzi dà una prova estrema della sua idea di racconto per immagini (cfr. Crocenzi 1968).

1968. Alcune iniziative per la storia della fotografia

A queste forme di interesse per la fotografia come oggetto di analisi, si devono citare alcune altre iniziative che aprono nuove strade da percorrere per la fotografia italiana.

Nel 1968 viene presentata e allestita durante il *III congresso nazionale di Antropologia culturale* presso l'Università di Perugia, la mostra *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia*, a cui seguirà la pubblicazione del catalogo da parte del Centro Informazioni Ferrania. La mostra nasce da un appello ai cittadini rivolto dalle pagine della "Domenica del Corriere" attraverso un concorso dal titolo "Un mondo ritorna attraverso una vecchia fotografia". Il concorso, la cui ideazione va ancora studiata, vede sicuramente la collaborazione del CCF di Fermo¹⁶⁵ e dei collaboratori al Centro studi della Ferrania, tra cui Cesare Colombo per redazione grafica e Domenico Macchieraldo per la cura dei testi. A curare la mostra Ando Gilardi, Marcatonio Muzi Falconi, Tullio Seppilli. Quest'ultimo è anche l'autore di uno dei due testi introduttivi mentre l'altro testo è affidato ad Antonio Arcari. Alcuni di questi nomi li

¹⁶⁵Ad attestarlo la risposta negativa di Chini al Centro, alla lettera di invito a partecipare all'organizzazione della mostra (archivio Crocenzi/CRAF).

abbiamo già incontrati nel corso della tesi e li ritroveremo nelle prossime pagine.

La mostra determinerà un precedente importante per le modalità espositive dell'immagine della memoria storica e sarà il primo termine di confronto per una serie di mostre tematiche sviluppatesi negli anni successivi.

La famiglia italiana si può comprendere come una sorta di risposta a *The Family of Man*, la celebre mostra di Edward Steichen, allestita anche in Italia in diverse sedi sul finire degli anni Cinquanta con catalogo tradotto in italiano (Steichen 1955). La mostra è definita da Petr Tausk, storico della fotografia, il modello dell'“arte dell'esposizione” (Tausk 1980, p. 108) e vale la pena darne una rapida descrizione vista l'influenza che avrà in Italia.

Lo stesso Tausk sottolinea un altro aspetto di particolare interesse per quanto attiene allo sviluppo della fotografia di reportage anche in Italia:

Il genere fotografico di “The Family of Man” ha continuato a esercitare una certa influenza e non ha perso certo il suo fascino [...]. Nello sviluppo stilistico della fotografia *live* o *concerned* si è avuto un consolidamento di metodi già elaborati (p. 108).

La fotografia *live* o *concerned*, a cui il Tausk si riferisce, è un movimento nato negli USA nel 1966 e importato in Italia dal 1969 con la mostra milanese *The Concerned Photographer* (cfr. Russo 2010, in part. pp. 300-302), che promuove una fotografia di matrice umanitaria.

La celebre mostra di Steichen dunque rappresenta una modalità riconosciuta a livello internazionale di trattare con la fotografia le vicende dell'uomo e, pur raccogliendo i nomi dei principali professionisti internazionali, di proporle attraverso un punto di vista curatoriale che dà priorità alle immagini rispetto ai fotografi. Questo sforzo si risolve con la raccolta di molte fotografie scattate dai fotoreport che, a partire dal Secondo dopoguerra, lavoravano per le maggiori testate di informazione seguendo i modelli – dettati dai risultati attesi dalle redazioni – che si erano stabiliti in questo canale editoriale¹⁶⁶.

La mostra *The Family of Man* fu dunque un indiscutibile modello per i fotografi, nel modo di approcciarsi alla realtà quotidiana, divenendo uno spunto di riflessione per il fotogiornalismo degli anni seguenti.

Nel 1968, come abbiamo detto, Lamberto Vitali pubblica, nella collana “Saggi” dell'Einaudi, *Un fotografo fin de siècle. Il conte Giuseppe Primoli*. Il volume è il primo di una serie di scritti dello storico milanese che aprono un'epoca di studi storici su fotografi italiani.

Il volume, che mette in luce le vicende personali del Conte Primoli, con immagini e testi selezionate dall'archivio del fotografo, fu giudicato un vero e proprio evento editoriale (cfr. Russo 2010, pp. 208-

¹⁶⁶Si veda a questo proposito il § *La fotografia live dallo «Human Interest» fino all'esposizione «The family of Man»*, in Tausk 1980, pp. 104-109.

209) e rappresenta uno dei primi studi storici di archivi fotografici italiani. A questo studio ne seguirono altri nel decennio successivo dando avvio alla storia della fotografia italiana¹⁶⁷.

Una fotografia dunque che, dalla fine degli anni Sessanta gode di un primo approccio analitico, supportato da una certa attenzione editoriale. In effetti l'editoria fotografica muove i suoi passi nei primi anni Cinquanta grazie alla pubblicazione di libri fotografici di autori dapprima stranieri e successivamente anche italiani.

I libri fotografici in Italia

Abbiamo visto come gli anni 1967-1968 rappresentino una tappa importante per il nostro percorso di ricerca. Abbiamo anche notato come gli scritti e gli eventi di quel biennio abbiano dei precedenti interessanti che testimoniano di una progressione della riflessione teorica e storica sulla fotografia italiana almeno a partire dal 1956, anno della nascita del Centro di Croceni e della versione italiana di *The Family of Man*.

Possiamo ora affrontare l'importante settore della produzione di libri fotografici, di cui abbiamo visto nel terzo capitolo alcuni esempi realizzati prima della Seconda guerra. Alla ripresa post-bellica delle attività comincia a svilupparsi la moderna editoria fotografica e vale la pena fare un rapido passo indietro con una carrellata delle principali pubblicazioni prima degli anni Sessanta.

Nel 1949 Leo Longanesi, pubblica *Il mondo cambia. Storia di cinquant'anni*, per l'editore Rizzoli di Milano, una storia della prima metà del Novecento attraverso illustrazioni e fotografie che, anno per anno, descrivono gli eventi e i cambiamenti storici e sociali dei primi cinquant'anni del Novecento. Il testo introduttivo copre due pagine e qualche riga di un volume che contiene oltre 200 pagine di illustrazioni al vivo o impostate a due per pagina. Curiosa la prima immagine pubblicata (fig. 25).

Carlo Mollino con *Il messaggio della camera oscura*, che attraverso 323 opere di 132 fotografi (da Avedon, Brassai e Blumenfeld a Moholy-Nagy, lo stesso Mollino, Eugene Smith, Stieglitz e Steichen) e di 9 grandi pittori (da Ingres a Picasso), traccia una storia della fotografia e dell'evoluzione del gusto nel tempo, evidenziando con specifici capitoli il lavoro di alcuni fotografi (Nadar e Hill, Atget, Alvarez Bravo e Man Ray) e realizzando così un suo personale «Musée imaginaire» della fotografia.

I primi veri libri fotografici pubblicati in Italia furono soprattutto libri-reportage di autori non italiani. L'esempio più noto è però un volume pubblicato in Francia che vale comunque una citazione per essere entrato nella storia come il libro-emblema del fotoreporter. È il libro della fortunata formula

¹⁶⁷Cfr. Russo 2010, in part. Cap. 5, § 5, Verso la storia della fotografia italiana, pp. 204-211. A fare da precursore in Italia ad un approccio storico alla fotografia, ma di argomenti europei e statunitensi, un altro volume pubblicato all'inizio del decennio 1960 raccoglieva numerosi articoli di Piero Racanicchi apparsi nella versione italiana della rivista "Popular Photography" (Donzelli-Racanicchi 1961).

bressoniana dell'istante decisivo, *Image à la sauvette*, di Henri Cartier-Bresson, edito da Verve a Parigi nel 1952, che rappresenta l'esordio dei libri-reportage dei grandi fotografi internazionali.

Seguono a breve distanza con immediata edizione italiana: *Il Giappone* di Werner Bischof edito da Garzanti nel 1954; *Da una Cina all'altra* di Henri Cartier-Bresson edito da Feltrinelli, 1954; *Mosca, vista da Henri Cartier-Bresson*, edito Delpire-Antipor, 1955; *Dagli Incas agli Indios* Werner Bischof, Robert Frank, Pierre Verger, edito da Feltrinelli, 1956¹⁶⁸.

Per quanto riguarda il versante italiano, del 1953 la sfortunata¹⁶⁹ edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, Elio Vittorini, con le foto di Luigi Crocenzi.

Del 1956 è il primo reportage realizzato sul suolo italiano a trovare uno spazio editoriale autonomo in *Un paese*, Cesare Zavattini e Paul Strand, Einaudi.

Tra i volumi più citati nella storia della fotografia per l'influenza che ebbe nello scardinare le impostazioni estetiche dei fotografi italiani, nel 1956 esordisce anche in Italia *New York*, di William Klein, edito da Feltrinelli, a cui sarebbero seguiti, dello stesso autore, *Roma+Klein* nel 1959 e *Mosca e Tokyo* nel 1964.

Venise à Fleurs d'eau, edito da Clairefontaine (Losanna) nel 1954, con le fotografie dell'allora fotoamatore Fulvio Roiter, è il primo volume di un fotografo italiano ad ottenere un certo riconoscimento, tanto da lanciarlo verso una carriera professionale. Due anni dopo Roiter vince la seconda edizione del Premio Nadar con il libro *Ombrie terre de Saint François*, pubblicato ancora per la casa editrice di Losanna.

Nel 1959 Il Saggiatore pubblica *Gli americani* di Robert Frank¹⁷⁰. Lo stesso anno esce *Milano Italia* di Mario Carrieri, Editore Lerici 1959. Sempre Lerici pubblica l'anno successivo *Genova* di Kurt Blum.

Il 1959 è anche l'anno della prima *Storia della fotografia* edita in Italia, di Peter Pollack, per Garzanti¹⁷¹,

¹⁶⁸Non tutti i titoli vengono tradotti e pubblicati anche in Italia. Ad esempio i fotolibri del fotografo Izis con poesie di Jacques Prévert, pubblicati dall'editore svizzero Clairefontaine, *Grand bal du printemps* (1951) e *Charme de Londres* (1952) o i reportage che Cartier-Bresson pubblica negli stessi anni *Les danses a Bali* per Delpire (1954), *Les européens*, per Verve (1955). Anche se non pubblicati in versione italiana sono presenti nelle librerie dei più attenti operatori del settore, come testimonia la loro presenza nella biblioteca di Luigi Crocenzi, oggi consultabile al CRAF (PN).

¹⁶⁹La ormai nota vicenda della pubblicazione delle fotografie di Crocenzi è pubblicata in diversi libri, cfr. Amodeo-Giusa-Turrisi 2003.

¹⁷⁰L'edizione originale è pubblicata nel 1958 da Robert Delpire (Parigi) con il titolo *Les Américains*. L'edizione americana è del 1959, edita da Grove Press.

¹⁷¹Il volume, di grande importanza per l'impronta data allo studio della storia della fotografia sviluppa una cronologia strutturata per temi pensati per contenere i grandi fotografi, artisti dell'obiettivo, europei e americani. È significativo citare le prime righe dell'introduzione: "Questo libro tratta soprattutto della fotografia come arte, dei fotografi come artisti, e della visione dell'uomo attraverso la macchina fotografica", p. 8. Di medesima importanza e con una simile impostazione è l'approccio del più noto Beaumont Newhall, che scrive la sua prima storia della fotografia già nel 1937, al tempo in cui organizza le prime mostre fotografiche del Museum of Modern Art. La prima apparizione di testi storici non monografici sulla fotografia Newall in Italia si fa risalire al 1967, quando Zanichelli di Bologna pubblica *L'immagine latente. Storia dell'invenzione della fotografia*, che tratta gli argomenti rielaborati nella prima parte della sua più celebrata *Storia della fotografia*, pubblicata da Einaudi nel 1982.

con un contributo di Lamberto Vitali su *La fotografia italiana dell'Ottocento*. E infine il riassunto degli ultimi trent'anni di fotografia in Italia, nel già citato, *Nuova fotografia italiana*, Giuseppe Turrone, 1959. Dal 1960 si incrementa il numero di titoli. L'Editoriale Domus pubblica *Momenti* di Irving Penn con la prefazione di Alexander Liberman, che ritroveremo successivamente in una pubblicazione più attinente al nostro argomento. Nel 1960 l'Automobile Club d'Italia riprende le pubblicazioni con la Casa Editrice Lea di Roma in una collana fotografica che vede protagonisti Mario De Biasi per il *Lago di Garda* coi testi di Diego Valeri, Franco Pinna per la *Sila* coi testi di Ernesto De Martino, per *Milano dell'età spagnola* Aldo Ballo coi testi di Bruno Caizzi.

Nello stesso anno Il saggiatore pubblica *Donne di Roma*, con fotografie di Sam Waagenaar un'introduzione di Alberio Moravia e sette storie di Pier Paolo Pasolini.

Sempre del 1960 sono *Luci della Somalia* di Francesca Lapicciarella per Sansoni, e *Incenso e Polvere* di Pasquale Prunas, edito da Sugar, un racconto di 100 anni di storia attraverso le immagini e la prefazione di Alberto Moravia.

Non andiamo oltre in questa lista di libri che, come si vede, con la fine degli anni Cinquanta inizia a dar maggior spazio ai fotografi italiani accompagnati da penne illustri. Immagine e testo iniziano a dialogare proprio nei libri fotografici dando senso a quanto prospettato dalle tesi di Crocenzi.

Gli anni Sessanta si aprono a nuove esperienze che sviluppano la tendenza narrativa della fotografia e la ricerca sull'idea di racconto, concepito quest'ultimo connubio testo-immagine. Tra di esse un posto di particolare interesse rivestono i libri dedicati ad artisti in cui è determinante il ruolo del fotografo, spesso ideatori e realizzatori dei progetti editoriali. Esemplari in questo senso due pubblicazioni nate in ambiente americano e subito tradotte in italiano.

I modelli Duncan e Liberman

Nella prima – *I Picasso di Picasso* edito da Garzanti nel 1961 - il fotografo e giornalista americano David Douglas Duncan riproduce a colori e commenta i quadri della collezione personale di Pablo Picasso. I testi del fotografo riportano le descrizioni dei quadri basate sui colloqui intrattenuti con l'artista. Ad aprire il volume, un'introduzione che spiega il progetto di Duncan, a cui segue una sezione di undici pagine di ritratti dell'artista spagnolo.

Il libro è un vero e proprio catalogo della collezione di Picasso, ormai ottantenne. Perciò, dal punto di vista della storia dell'arte, il volume assume un valore particolare per i quadri riprodotti, sino ad allora abbandonati (cfr. Duncan 1961, p. 12) nello studio del pittore. Un aspetto altrettanto significativo è l'alta qualità della stampa a colori. Le fotografie dei quadri sono stampate a parte e incollate sulle pagine

del libro, rendendo il risultato di grande impatto. Questa cura della stampa è rimarcata dall'autore nel frontespizio al volume, dove Duncan si preoccupa di citare le quattro tipografie che hanno realizzato le fotoincisioni. Inoltre, nel testo che chiude il volume Duncan racconta l'anno passato con Picasso e descrive diversi aspetti tecnici delle riprese, tra cui le macchine, gli obiettivi, le luci utilizzate nel suo studio temporaneo nella soffitta di casa "Californie".

I testi, in prima persona, descrivono sia le eventi della vita dell'artista sia le vicende relative ai quadri e sono una sorta di narrazione critica dell'opera di Picasso. Inoltre, assumono lo spessore del racconto dell'esperienza di relazione tra il giornalista e fotografo americano e l'artista spagnolo.

Facendo riferimento alle tesi espresse da Crocenzi sul racconto per immagini, il volume di Duncan si inserisce in maniera atipica nell'evoluzione di questo genere editoriale. Se è vero che il testo e la direzione artistica sono interamente del fotografo, facendo trasparire dunque un alto grado di autorialità, l'impostazione del libro nel rapporto testo-immagine (nel presentarsi come catalogo della collezione dell'artista) non coincide con quanto Crocenzi auspicava in termini di "architettura della pagina" (cfr. p. 53) e uso delle immagini. Tutto ciò si perfeziona nel volume *Gli artisti nel loro studio* (Il Saggiatore¹⁷², 1962) di Alexander Liberman, fotografo, artista e da poco direttore editoriale di "Condé Nast".

Il volume, di formato 32x25 ca., composto da testi e fotografie dello stesso autore che "dal 1947 si reca ogni anno in Francia e vi soggiorna per alcuni mesi" (Liberman 1961, p. 7). Esso segue l'esposizione delle fotografie al Museum of Modern Art del 1959 la cui pubblicazione originale avviene nel 1960.

Liberman è un rifugiato bianco, vissuto negli anni Trenta a Parigi e poi emigrato in USA nel 1941. I viaggi in Europa rappresentano forse una ricerca della sua vena artistica alla scoperta degli artisti europei, a partire dagli impressionisti e post-impressionisti, per passare ai fauvisti, al cubismo e all'arte astratta, surrealisti, Ecole de Paris, fino alla nuova generazione (Giacometti, Hartung, Dubuffet, Richier, Bazaine, Manessier).

La trama del libro si configura come una storia dell'arte francese degli ultimi settant'anni raccontata in prima persona. Opinioni, suggestioni, descrizioni dei luoghi e dei particolari delle visite nelle case e

¹⁷²Abbiamo già notato la casa editrice milanese, fondata da Alberto Mondadori nel 1958, impegnata nella pubblicazione di altri reportage di valore. Tra il 1959 e 1964 Il Saggiatore produce una serie di monografie su artisti (di grande formato, 31x 25 ca.) nella collana *I maestri della pittura contemporanea*, che ha una struttura più vicina ad una monografia di storia dell'arte. Oltre al volume di Liberman, nel 1968, l'editrice accoglie e pubblica un altro progetto di reportage sull'arte ideato e realizzato da parte di un fotografo. Il fotografo è il lituano, migrato in Francia, Israël Bidermanas, detto IZIS e il volume è *March Chagalle e il suo mondo*. Anche questo nasce dalla traduzione di un volume pubblicato all'estero, in questo caso da Aldus Books di Londra (1968). Il taglio del volume si può dire vicino al libro di Liberman, facendo gli adeguati distinguo, e rappresenta la narrazione per immagini della relazione tra il fotografo lituano e l'artista russo. Il formato del libro è il medesimo del volume di Liberman e della collana di monografie. A parte la scelta del medesimo formato non pare però che l'editore abbia sviluppato una collana in cui racchiudere queste due esperienze editoriali.

negli studi (a volte musealizzati) degli artisti, introducono gli scritti sui vari pittori. Le fotografie sono una lettura ulteriore, un'interpretazione di quanto vissuto dall'autore. Questo intento è chiaro già dalla prima fotografia, un panorama sfocato in bianco e nero di Mont Sainte-Victoire. Questa immagine apre la serie su Cézanne: lo studio del pittore francese (fig. 26), un suo ritratto a matita del 1885 ca., oggetti nello studio, un particolare a colori di *Bagnanti* che rappresenta un descrizione visiva molto efficace dell'uso del pennello. Liberman in qualche modo cerca di trasmettere un senso di immedesimazione con i luoghi fotografati, esperiti, e con i temi degli artisti.

Lo schema del volume, così come descritto per Cézanne, si ripete per gli altri artisti, proponendo con l'andar delle pagine e con maggiore insistenza sequenze di più immagini: 12 in doppia pagina per Braque, Picasso, Matisse, Chagall e Giacometti (fig. 26); 16 in una pagina per una sequenza di Rouault mentre “recita una conversazione”; 12 in pagina singola - quasi un provino - per un Dubuffet al lavoro con tela a terra (che richiama l'esempio Hans Namuth, fig. 26).

Il volume di Liberman non ci riconduce ad una descrizione precisa dell'ambiente, né delle figure incontrate dal fotografo, forse a causa del fatto che la gran parte di esse, come ebbe a definirle, erano già dei mostri sacri dell'arte francese e internazionale, difficili da avvicinare umanamente¹⁷³.

Il libro rappresenta una sorta di lungo reportage che descrive una personale interpretazione degli artisti europei da parte di un occhio esperto. L'impaginazione delle fotografie è abbastanza inusuale rispetto a quanto si poteva vedere nei volumi precedentemente citati, dove le immagini sono collocate per lo più su di una sola pagina o spezzate dal testo. Per diversi artisti, come segnalato, Liberman insiste sulla serialità delle fotografie. Una scelta, questa, che si fa evidente nel contatto con gli artisti viventi e ha la funzione di descrivere il momento dell'incontro con l'obiettivo, di rappresentare la continuità spazio-tempo, per usare le parole di Crocenzi, dell'atto fotografico.

I volumi descritti rappresentano degli ottimi esempi di libro fotografico in ambito artistico, in cui si esplica una modalità narrativa della relazione tra il fotografo e l'ambiente.

L'atteggiamento riscontrabile nei volumi di Liberman e Duncan, si ritroverà nei volumi fotografici che analizzeremo nei prossimi paragrafi, sebbene non sia attestabile una diretta relazione tra questi e quelli¹⁷⁴.

Ribadiamo inoltre, che i due fotografi americani concepiscono e realizzano interamente i loro progetti fotografici, in piena autonomia, scrivendone anche i testi. In questo modo questi libri sono paragonabili

¹⁷³Liberman ebbe modo di descriverli così: “They all had the overpowering drive, the sort of self-centered selfishness, that, perhaps, profound art demands”, in Maier, p. 54.

¹⁷⁴L'unico indizio per riconoscere a Liberman una qualche possibile interazione con i nostri esempi è il fatto che il volume era presente nella biblioteca di Ugo Mulas e che molto probabilmente Liberman fu il primo cicerone di Mulas a New York (cfr. Sergio 2007).

a dei veri e propri reportage sugli argomenti che trattano. Reportage, tuttavia, che non hanno come destinatari finali il pubblico allargato dell'editoria di massa, quella di informazione, ma si indirizzano agli storici dell'arte, ai fotografi, agli appassionati d'arte (e di fotografia).

Gli autori dei volumi sentono di avere la competenza e la capacità per proporre una loro visione del tema affrontato e lo fanno, secondo una loro personale inclinazione, attraverso la relazione tra le immagini e i testi. In questo modo i due fotografi diventano degli esempi significativi di una visione complessa del lavoro del fotografo, anche di fronte alle opere d'arte pittoriche, come è il caso di Picasso, perché concepiscono i loro lavori come portatori di valori extra-fotografici, diremo intellettuali o culturali.

In questa visione del fotografo come intellettuale, e nella promozione degli aspetti narrativi della fotografia, si ritrovano le istanze di Crocenzi, di Chini e di una delle figure di spicco dell'editoria fotografica del periodo, Antonio Arcari.

I Quaderni di IMAGO

Dal 1964 al 1972 Antonio Arcari pubblica, nell'ambito delle attività editoriali della rivista "Photo magazin", i "Quaderni di IMAGO". Si tratta di monografie su artisti e intellettuali contemporanei, che si costituiscono attorno alla stretta collaborazione tra un fotografo e una serie di redattori, tra cui, a volte, il fotografo stesso.

Arcari inizia la sua carriera nel mondo dell'editoria già nel 1951 come assistente di Alberto Vegevani, quest'ultimo incaricato dalla casa editrice napoletana Ricciardi di aprire una filiale a Milano. In contatto con l'ambiente fotografico milanese, soprattutto grazie all'insegnamento di Estetica fotografica e Storia della fotografia presso l'Umanitaria, Arcari diviene, dal 1957, direttore responsabile dell'edizione italiana della rivista tedesca "Photo magazin". Nel 1960, in collaborazione con Michele Provinciali che ritroveremo come curatore della grafica di *New York arte e persone*, egli dà vita "Imago", un contenitore *sui generis* di materiali culturali eterogenei, sia nella forma (fogli, poster, album, ecc..) che nei contenuti (design, architettura, arte, ecc.), che senza periodicità uscirà in 15 numeri fino al 1970. Contestualmente nascono i "Quaderni di Imago", con la grafica di Cesare Colombo¹⁷⁵.

È bene, prima di proseguire con l'analisi dei quaderni, accennare brevemente ad un testo di Crocenzi del 1957, in cui l'intellettuale fermano prospetta la realizzazione di alcuni libri fotografici con una precisa impostazione:

ogni fotolibro conterrà la storia di una o più persone italiane (vita, sentimenti, problemi, amore, idee, avventura e romanzo) raccontata con immagini fotografiche, usando una tecnica [...] accessibile e gradita a tutti i tipi di lettore

¹⁷⁵Per approfondire la figura di Arcari, cfr. Zanelli 2010.

[...] la storia potrà essere tratta dalla cronaca o scritta (ispirandosi alla realtà) da uno scrittore di nome, sceneggiata, cioè suddivisa in fatti, sequenze, scene e quadri [...] (Crocenzi 1957, p. 18).

Si noti la presenza del termine fotolibro che d'ora in avanti utilizzeremo come sinonimo di un prodotto editoriale in cui immagini e testo collaborano fondamentalmente con un intento narrativo.

Anche se i Quaderni non seguono alla lettera il proposito di Crocenzi, è possibile stabilire un parallelo con la sua idea mai realizzatasi. L'intellettuale fermano propone una rivisitazione del fotoromanzo o di sequenze cinematografiche. Tuttavia l'idea di raccontare la storia di una persona attraverso le immagini e con un testo, una sceneggiatura, molto si avvicina a quanto fa Arcari nei Quaderni. Ciò che modifica Arcari è rinunciare alla finzione romanzesca per dare al racconto un taglio documentaristico. In questo modo egli, allontanandosi dai meccanismi del romanzo, del cinema o del fotoromanzo, non si rivolge allo stesso pubblico idealizzato da Crocenzi, il pubblico di massa, ma pensa pubblico più specialistico¹⁷⁶. In questo sembra dialogare con gli esempi di Duncan e di Liberman.

I *Quaderni di Imago*¹⁷⁷ nascono con il proposito di Arcari di raccontare una figura significativa (milanese) del suo tempo¹⁷⁸ attraverso lo sguardo di un fotografo accompagnato da un'interpretazione letteraria. Le fotografie non vengono utilizzate e impaginate come illustrazione del testo, né servono da documentazione delle opere, ma trasmettono una volontà di conoscenza del soggetto del libro data dall'intesa tra il curatore, il fotografo e il grafico che cura l'impaginazione.

Il primo volume sul pittore Guerreschi, con le fotografie di Tranquillo Casiraghi, ha un andamento di avvicinamento alle opere dell'artista milanese a partire dalla contestualizzazione dell'atelier, per passare a numerosi ritratti del pittore al lavoro, o assieme ai collaboratori, in momenti quotidiani, con la famiglia o con gli amici. La serie si chiude sulle riproduzioni dei quadri dell'artista.

Nell'esempio della monografia sul Guerreschi, si possono ritrovare molti echi delle proposte di Crocenzi

¹⁷⁶Cesare Colombo, collaboratore dei Quaderni, ricorda la poca vendibilità dei libri fotografici al pubblico di massa: "oggi si sviluppa un tipo di cultura che allora non si era ancora sviluppata, ti basti dire nel 1955 i libri di Klein e Strand non vendono niente", Colombo 2009.

¹⁷⁷I *Quaderni di Imago*, dal 1964: nr. 1 *Giuseppe Guerreschi*, foto di Tranquillo Casiraghi e testi di Mario De Micheli, Guerreschi, Casiraghi, luglio 1964; nr. 2 *Floriano Bodini*, fotografie di Pepi Merisio e testi di Luciano Bianciardi, Duilio Morosini, luglio 1964; nr. 3 *Giovanni Arpino*, fotografie di Emilio Frisia e testi di Arpino e Frisia, dicembre 1964; nr. 4 *Giancarlo De Carlo*, fotografie di Cesare Colombo e testi di Vittorio Sereni, Carlo Bo, Egidio Mascioli, De Carlo, dicembre 1964; nr. 5 *Ernesto Treccani*, fotografie di Toni Nicolini e testi di Ernesto Treccani, Antonio Arcari, febbraio 1967; nr. 6 *Giovanni Pintori*, fotografie di Ugo Mulas e testi di Libero Bigiaretti, Libero De Liberi, agosto 1967; nr. 7 *Carlo Zauli*, fotografie di Antonio Masotti e testi di Giulio Carlo Argan, Francesca Romana Fratini, dicembre 1968; nr. 8 *Zigaina*, fotografie di Italo Zannier e testi di Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, Mario De Micheli, novembre 1970; nr. 9 *Alessandro Nastasio*, fotografie di Aldo Cantarella e testi di Luidi Cavallo, Franco Russoli, Raffaele De Grada, Francesco De Bernardis, Mercedes Precerutti Gabreri, agosto 1972.

¹⁷⁸Racconta Cattaneo in una delle interviste che ci ha rilasciato che a lui era stato "assegnato" da Arcari Giorgio Gaber, vista la comune frequentazione tra il fotografo e il cantante dell'osteria Da Romolo in via Procaccini. Purtroppo il progetto non andò in porto per un non meglio descritto intervento di Lanfranco Colombo e il Quaderno su Gaber non vide mai la luce.

- che con Arcari aveva collaborato a più riprese -: dalla cura per l'*architettura* della pagina, alla ricerca sulle sequenze, fino alla rottura con i canonici punti di vista. Arcari ammette tuttavia i limiti dell'immagine, considerando che nei suoi quaderni "rigorosamente fotografici" è ben accolto e sollecitato:

l'intervento del critico, dello scrittore e dello specialista per sopperire ai limiti impliciti di ogni linguaggio visivo, per ottenere quella completezza e insieme quella coesione che è, o dovrebbe essere, l'ideale di ogni strumento che voglia essere al servizio dell'informazione e della cultura del nostro tempo (Casiraghi 1964).

All'estremismo di Crocenzi, capace anche di eliminare completamente il testo dalle sue serie fotografiche, risponde Arcari, didatta ed editorialista, con ricercando l'equilibrio tra immagine e testo.

I testi inclusi nel primo volume danno una lettura critica del percorso artistico del pittore, fornendo inoltre alcune informazioni basilari come la scheda biografica, la lista delle mostre personali e di quelle collettive, e l'elenco delle opere nei musei. A ciò si aggiunge un testo di Casiraghi che propone alcune considerazioni sulla realizzazione delle immagini e sul modello di relazione instaurata tra il proprio obiettivo e il protagonista degli scatti.

Vale la pena soffermarsi su quest'ultimo testo. Firmato da Casiraghi, esso è in realtà, a nostro avviso, la chiara espressione della voce dello stesso Arcari. Non è un caso che Casiraghi parli al plurale:

Volevamo trattare il tema in termini squisitamente «oggettivi», senza cedere perciò al gusto e alle sollecitazioni estranee alla affermazione dell'autonomia del linguaggio fotografico.

Ciò poteva essere in parte garantito perché per la prima volta il rapporto che potremmo chiamare committente-esecutore era qui rovesciato: la «commissione» del libro non partiva da terze persone ma nasceva dalla proposta del fotografo stesso.

[...] In altre parole, l'affermazione d'autonomia del linguaggio fotografico assumeva qui proprio il simbolo di una battaglia culturale da condurre con chiarezza «ideologica», unitamente ad una necessaria carica di individuale capacità immaginativa, e di felici intuizioni (Casiraghi 1964, p. 43).

La citazione riportata è una sorta di manifesto della collana dal lato della fotografia in cui si fa evidente il carattere sperimentale dell'operazione. I Quaderni diventano dunque il campo di una "battaglia culturale" tra l'arretrato ambiente fotografico amatoriale, l'ignoranza dell'editoria di informazione e l'ambiente che ruota attorno Arcari.

Nelle pagine seguenti il testo sembra far trasparire la voce del Casiraghi. Il fotografo spiega le dinamiche di relazione con il soggetto da fotografare, dinamiche che si traducono spesso in un compromesso nei confronti dell'idea iniziale:

[...] il compromesso fu assunto anch'esso come un fatto ineliminabile: solo il grado di esso poteva essere condizionato.

Ora i momenti più critici in cui si manifestano le situazioni di compromesso sono quelli che nascono dagli scontri-incontri con il soggetto: psicologia diversa, riserve mentali di genere vario, cultura, temperamento, eccetera, sono parametri umani che determinano la qualità dei rapporti fotografo-soggetto (p. 46).

Questa definizione del compromesso serve a mettere in guardia il lettore da possibili “«assenze» narrative” (p. 46).

Il fotografo continua specificando il significato delle due serie di ritratti pubblicate tra le pagine del volume (fig. 27). I ritratti, quando «posati», sintetizzano la psicologia dell'artista “in relazione a quello stato di finzione che inevitabilmente il soggetto viene ad assumere davanti alla camera – da cui risulta una particolare verità che illumina l'uomo sul piano intellettuale e morale” (p. 46).

Se invece il soggetto è ripreso in situazioni quotidiane, i ritratti, «istantanei», ne mostrano gli atteggiamenti reattivi provocati dall'ambiente circostante, entro un grado di “naturalzza quasi assoluta”. Il programma del volume di compie con l'inserzione delle fotografie degli oggetti in studio e le opere, oggetti concreti del lavoro dell'artista fornendo “informazioni visive circa la multiformità della vita del pittore” (p. 46).

L'intenzione è dunque di documentare il ruolo di un determinato personaggio nella realtà che lo circonda, mantenendo una particolare attenzione alla autonomia del linguaggio fotografico.

Per riprendere le formule utilizzate all'inizio di questa seconda parte della tesi, i Quaderni si propongono di non indulgere negli estetismi eccessivi della *fotografia artistica*, né di limitarsi alla *fotografia documentaristica* priva di una chiarezza ideologica e di una progettualità definita a priori.

Il secondo volume, dedicato ad un altro artista, Floriano Bodini, con le fotografie di Pepi Merisio, ha, dal punto di vista iconografico, un andamento simile al primo. Ciò ci spinge a definire la figura di Arcari non solo come direttore della collana ma come vero e proprio regista del racconto per immagini, come già il testo del Casiraghi ci faceva supporre.

Il testo del critico Luciano Bianciardi, quanto più lontano dalla critica specialistica, racconta la relazione con l'artista Bodini, narrando i momenti di incontro, e interpretandone la figura umana. Arcari, provoca dunque un colloquio a tre, tra lo scrittore, l'artista e il fotografo, dove le immagini, i testi, e le opere fotografate, delineano la multiformità, molto umana e per nulla mitizzata, dell'artista.

Il terzo volume della serie dei Quaderni affronta il romanziere e poeta Giovanni Arpino, obbligato a sottostare a quella che definisce la “peggiore macchina che l'uomo abbia in uso [...] quella destinata a partorire fotografie” (Frisia, p. 6). Questa macchina è nelle mani dell'ostinato Emilio Frisia.

Frisia, a cui Arpino viene prospettato¹⁷⁹ - altra conferma che è Arcari a gestire tutto, anche la scelta delle accoppiate –, trova la vera svolta del racconto nelle fotografie dello studio:

La scoperta dello studio di Arpino è stata determinante per l'impostazione che alla fine ho dato al mio racconto: un'infinità di oggetti disposti con un certo ordine, i libri che rivelano scelte precise, i quadri che ricoprono interamente le pareti (Frisia, p. 60).

¹⁷⁹“Quando mi si prospettò in nome di Giovanni Arpino non avevo assolutamente idea di come avrei affrontato lo scrittore per risolverne la figura sul piano del racconto per immagini [...]”, Frisia, p. 60.

In effetti ci sono quasi più oggetti e opere d'arte, in questo volume, che in quelli dedicati agli artisti. Arpino stesso, dopo averci dato la sua visione *Delle immagini fotografiche* (pp. 6-7), si permetterà uno scritto su *Gli oggetti* (pp. 16-19) .

Il fotografo in questo caso, pur non sottovalutando la contestualizzazione, affronta in modo ravvicinato, molto intimistico, il suo soggetto. Rispetto a fotografare un artista, il cui lavoro è rappresentabile poiché ha una fisicità e uno spazio (e spesso un tempo) in cui agisce, lo scrittore opera nello spazio non visibile della sua mente. L'escamotage trovato da Frisia per rappresentare questo spazio mentale è un atteggiamento che potremmo definire metonimico in cui gli oggetti, parte dell'*habitat* di Arpino, diventano simboli del suo lavoro creativo (fig. 28). Come scriverà lo stesso Arcari alcuni anni più tardi, proprio prendendo il lavoro di Frisia come esempio, per alcuni fotografi “gli oggetti nel senso comune e tradizionale del termine, sono stati usati per descrivere realisticamente una condizione dell'uomo, come attributi, come aggettivi qualificanti” (Arcari 1980, p. 116).

Si susseguono, nella collana, i personaggi, i fotografi che li interpretano e i testi che li raccontano. La formula non cambia. Cambiano i modi che i fotografi e gli autori dei testi hanno di rappresentare e interpretare gli uomini e le loro opere. La serie mantiene, al di là delle personali inclinazioni degli interpreti, una sua coerenza, e la capacità di adattarsi al soggetto di ciascun volume, anche nell'impaginazione grafica. Si veda ad esempio il volume sul designer Pintori nelle foto di Mulas (fig. 29).

I fotografi chiamati a realizzare i servizi fanno parte di una cerchia di amatori e professionisti che gravita attorno alla figura di Arcari. Per citare alcuni casi: Casiraghi nel 1959 collabora all'organizzazione del convegno di Sesto San Giovanni e sarà collaboratore fisso delle attività di Photo Magazin dal 1962 al 1965; Frisia, redattore al quotidiano "L'Unità" e pubblicista per diversi quotidiani e riviste, dalla metà degli anni Cinquanta inizia l'attività fotogiornalistica e negli anni Sessanta insegna fotografia presso i corsi dell'Umanitaria; Cesare Colombo, collaboratore di Photo Magazin, per un breve periodo socio del Circolo Fotografico Milanese, sarà fotografo, grafico, editorialista e storico della fotografia; Nicolini, fotoreporter dagli anni Sessanta, è tra i collaboratori del Centro gestito da Crocenzi in stretti contatti con Arcari. Questi e altri contatti ci fanno intravedere un contesto di forte impegno culturale, sociale e politico in cui si fa prova anche delle nuove idee sul linguaggio fotografico.

Con questa collana editoriale si compie dunque un processo iniziato alla metà del decennio precedente con Crocenzi e di cui Arcari in qualche modo si fa continuatore. I *Quaderni di IMAGO* non hanno ottenuto il giusto spazio nella storia della fotografia italiana e andrebbe almeno evocata la loro presenza

sulla scena editoriale italiana, se non verificata un'eventuale influenza sugli sviluppi di ciò che già nel 1957 Crocenzi definiva come fotolibro.

Ora, l'esempio più noto di fotolibro è senza dubbio *New York Arte e persone* di Ugo Mulas (Longanesi 1967), opera a cui la storia della fotografia ha dato il giusto rilievo. Tuttavia quanto detto finora circa l'esperienza dei Quaderni introduce alcune nuove chiavi di lettura del lavoro di Mulas. A nostro parere, infatti, l'apporto di *New York Arte e persone* all'evoluzione del fotolibro è da rileggersi alla luce dei rapporti tra Arcari e Mulas stesso. Come Arcari, anche Mulas è docente alla scuola della fotografia dell'Umanitaria. Nel 1963 Arcari loda il percorso di Mulas nella documentazione dell'arte, sottolineandone l'originalità (Arcari 1963). La documentazione attorno ai due, inoltre, testimonia di frequentazioni comuni, sia nell'ambito strettamente fotografico, sia in quello intellettuale e ideologico (entrambi sono in contatto con giornalisti de L'Unità). Infine, Mulas è protagonista del Quaderno nr. 6 pubblicato da Arcari nel 1967.

Il valore di *New York Arte e persone* – ma ne parleremo diffusamente nel prossimo paragrafo – non scaturisce dunque, come la storiografia ufficiale porta a credere, dal solo rapporto del fotografo con il ristretto ambiente artistico. Il celebre volume è il risultato di un contesto allargato, quello del professionismo fotografico, teatro di una più ampia riflessione attorno all'idea di fotolibro che, dalla teorizzazione del Crocenzi, si evolve grazie all'apporto decisivo dell'esperienza dei Quaderni e della sapiente regia di Antonio Arcari.

Ugo Mulas. *New York Arte e persone*

Negli ultimi anni – prendiamo come data simbolica la grande retrospettiva su Mulas del 2007 -, si è assistito a una rivalutazione della fotografia d'arte, concepita come pratica che va al di là della pura documentazione e intesa come prodotto del pensiero critico del fotografo che si avvicina all'interpretazione delle opere. Di fatto, questa impostazione è stata messa in atto pressoché su di unico autore, Ugo Mulas appunto, elevato ormai al rango di più importante fotografo d'arte del Secondo dopoguerra.

Mulas era considerato o l'artista delle *Verifiche* o il grande reporter degli artisti americani e italiani degli anni Sessanta. In realtà il distinguo è arbitrario: il celebre volume del 1967, *New York arte e persone*, non è che parte di un percorso intrapreso già nel decennio precedente; e le stesse *Verifiche* nascono spesso dalla documentazione di eventi artistici¹⁸⁰.

¹⁸⁰«La maestria raggiunta nelle celebri sequenze di Giacometti, Fontana, Duchamp e altre scene dell'arte, deve parecchio alla pratica dei reportage dalle Biennali e alla sua attività in teatro. Non esisterebbero le *Verifiche* se non le avesse generate il lato oscuro del mestiere di fotografo in laboratorio», Mulas 1988, p. 7. Si veda la *Verifica 3: Il tempo fotografico. A J. Kounellis*, (dicembre) 1970, da confrontare, ad esempio, con la sequenza per Paolo Scheggi pubblicata nel catalogo della

L'aura attorno a Mulas è quella del fotografo-intellettuale, forse il primo in Italia a poter rivestire l'*agognato* titolo di autore(-fotografo). Maestro nel relazionarsi con il contesto che lo circonda, primo e consapevole sperimentatore di forme inedite della fotografia d'arte, Mulas opera in un ambito culturale in cui è la natura stessa dell'arte ad essere in gioco e a diventare, al contempo, oggetto di analisi della fotografia.

Termine di confronto per altri fotografi che, nello stesso periodo, operano nel settore artistico (cfr. Guadagnini-Maggia 1998), Mulas non fu tuttavia l'unico a solcare, in maniera preponderante, il terreno della fotografia d'arte come vedremo nel successivo capitolo.

Mulas comincia a fotografare ufficialmente, secondo un'epopea consolidata (cfr. Mulas 1973, p. 130), proprio in ambito artistico, alla Biennale di Venezia del 1954¹⁸¹. Dopo un decennio di fotografia professionale in diversi settori, dalla pubblicità all'industria, dal design alla cronaca, con il 1962 Mulas si avvicina definitivamente al mondo dell'arte documentando la manifestazione *Sculture in Città*, organizzata a Spoleto da Giovanni Carandente. A seguito della mostra, due anni dopo, viene pubblicato il volume *Voltron*, dello scultore David Smith. Il volume integra un testo di presentazione dello storico dell'arte napoletano e le fotografie di Mulas realizzate a Voltri nella fabbrica utilizzata dall'artista come atelier durante la preparazione delle opere per la mostra. Nella stessa manifestazione sono presenti Alexander Calder e Pietro Consagra, soggetti di altri due libri realizzati da Mulas.

Eccezion fatta per le esperienze di Mulas, bisognerà attendere la fine degli anni Sessanta e il relativo sviluppo di modalità espositive inedite¹⁸² perché si possa assistere a un rinnovamento nell'uso delle immagini fotografiche in ambito artistico. Il primo esempio è senza dubbio offerto dalla manifestazione artistica *Campo Urbano* (Caramel-Mulas-Munari 1969). Non a caso Mulas figurerà come parte attiva nell'organizzazione dell'evento. A partire da queste brevi notizie biografiche si può cercare di valutare l'essenziale lavoro di Mulas pubblicato nel 1967.

Grazie all'esperienza e le conoscenze acquisite nell'ambito dell'arte contemporanea, Mulas, con l'appoggio di Alan Solomon e Leo Castelli, parte per una ricerca nel mondo artistico newyorchese. Questa sua ricerca si svolge in tre tappe tra il 1964 - anno dell'approdo della Pop Art americana alla

mostra *Amore mio* (giugno-settembre) 1970.

181 Il primo reportage di Mulas in collaborazione con Mario Dondero (1928), già giornalista e futuro fotoreporter tra i più rinomati in Italia. Una visione pragmatica del viaggio a Venezia la possiamo ricavare da Elio Grazioli: "Dalla frequentazione dell'ambiente artistico milanese viene l'idea che se avessero realizzato un servizio sulla Biennale d'arte di Venezia, molto probabilmente sarebbero riusciti a venderlo a qualche rivista. Così fu il primo lavoro effettivo, il reportage sulla Biennale di Venezia del 1954, accettato e pubblicato da "Le Ore", Grazioli 2010, p. 23. A conforto dell'atteggiamento pratico che si evince da questa descrizione, un tratto del racconto di Mulas: "In un certo senso il mio atteggiamento di allora era utilitaristico: mi servivo degli avvenimenti, delle persone per allargare il mio raggio di azione, e anche il mio potere", Mulas 1973, p. 130.

182 Si vedano ad esempio Vitalità del negativo 1970, Amore Mio 1970.

Biennale di Venezia - e il 1967¹⁸³.

New York. Arte e Persone, del medesimo formato di quello del volume di Liberman, si fa notare per la cura dell'apparato fotografico, ad opera di Michele Provinciali responsabile dell'impaginazione o il design (la prima definizione è della controcopertina, la seconda del frontespizio)¹⁸⁴. Per questo motivo Provinciali è citato al pari degli autori nel frontespizio del libro.

Il saggio di presentazione del volume inizia con queste parole: "Questo libro è la documentazione fotografica di un lungo momento della storia dell'arte contemporanea americana" (Mulas 1967, p. 7).

Questo "lungo momento" non è fatto solo di opere, anzi. La forza del libro sta nel rappresentare un ambiente attraverso le fotografie. Il testo che scorre nelle pagine è del commissario per il padiglione alla biennale del 1964, Alan Solomon, e narra delle vicende e dei personaggi della scena artistica di New York dai primi anni Cinquanta alla metà dei Sessanta. Un racconto, a volte autobiografico, che spesso coincide con ciò che si vede nelle immagini pubblicate.

Immagini, come si diceva, che non riproducono solo le opere, che scorrono nelle pagine del volume quasi in secondo piano, ma si concentrano sui protagonisti, artisti e galleristi della vita mondana newyorchese. Ritratti, feste, incontri (fig. 30). E poi approfondimenti su singoli nei loro ambienti (fig. 31), in posa, al lavoro, insieme alle loro opere, da soli. Spiccano le significative sequenze di un Lichtenstein costantemente dentro le sue opere, mai veramente al lavoro, ripreso come un personaggio dei suoi "fumettoni". Oppure il goliardico John Chamberlain e l'affascinate Jasper Johns. La serialità è espressa in Frank Stella, con diverse serie di 3 immagini per pagina di ridotte dimensioni (fig. 32), non a piena pagina (come la gran parte delle immagini del libro). Così anche in Warhol ritornano immagini seriali riprese durante la visione di alcuni film dell'artista (fig. 33). Una sequenza ci pare di particolare interesse e riprende alcune scene del film *Henry Geldzahler*, 5 strisce da 3 fotogrammi di un negativo.

Mulas ha il merito di rappresentare la personalità degli artisti attraverso un sentimento di partecipazione, seguendo la strada tracciata da Solomon nella sua introduzione:

In ogni caso, comunque lo si definisca, di questi giorni chi si interessa d'arte ha parecchio da fare. Invece di compiere un tranquillo giro in una mostra, un membro della comunità artistica, un partecipante alla scena, deve scalare oggetti, infilare le dita in buchi, premere bottoni, oppure sedersi e aspettare che capitino delle cose. [...] Insomma accadono più cose, e il fatto che artisti e pubblico abbiano l'impressione di trovarsi là dove c'è azione crea un clima assai diverso da quello che accompagnava la visita alle solite mostre [...] (Mulas 1967, p. 59).

L'ambiente fotografico milanese dimostra da subito di apprezzare di lavoro Mulas. Una mostra con una

183In quel periodo il già citato Liberman ricopriva la carica di direttore artistico presso Condé Nast, Sergio 2007, p. 47, n. 28.

184Nell'introduzione si può leggere: "Accanto a Mulas c'è l'impaginatore, Michele Provinciali, che in questo caso ebbe un compito più importante del solito. Aiutò a scegliere le fotografie, poiché fu fatto uno sforzo per completare la presentazione di ogni parte del libro con la speranza che le sequenze rafforzassero il senso di un'esperienza completa nel caso di ogni singolo artista", Mulas 1967, p. 7.

parte delle fotografie del libro si tiene alla galleria “Il Diaframma”, dal 28 novembre al 14 dicembre del 1967, come penultimo evento del primo anno d'apertura dello spazio milanese di Lanfranco Colombo. L'anno successivo il volume si aggiudicava il premio Nadar italiano, premio consegnato dal Centro per la Cultura della fotografia di Luigi Crocenzi, con cui Mulas aveva lavorato per la realizzazione della serie *Ossi di Seppia*¹⁸⁵.

Anche la critica d'arte si interessa al volume. Tommaso Trini registra le ottime qualità della fotografia di Mulas descrivendo come “di ognuno dei sedici artisti viene rappresentata la personalità, il tipo di tensione mentale” (Trini 1968, p. 51).

È più cauto Alberto Boatto che, nella sua recensione, definisce parziale il lavoro di Mulas, poiché non mette in luce il rapporto tra gli artisti e la metropoli: “le foto inquadrano quasi sempre degli interni - senza collegamenti col mondo esterno che pure ovviamente sono fortissimi nell'opera e nella vita di un Oldenburg, di un Rauschenberg o un Segal ad esempio” (Boatto 1968, p. 26). Di un certo interesse il commento sull'impaginazione che risulta “rigida come una colonna di piombo e la disposizione delle didascalie sotto le immagini nella sua studiata complicazione fa girare letteralmente la testa” (Boatto 1968, p. 26).

Il commento del Boatto pare pertinente. In effetti l'impaginato statico di New York non è che un esempio tra tanti dell'editoria fotografica del periodo. Vedremo come testi e immagini dialoghino in modo più dinamico in altre pubblicazioni nella terza parte della ricerca.

Al confronto con altri, il volume di Mulas deve molto ad una visione da rotocalco, dove a pagine intere si alternano sequenze, particolari, ma in cui la descrizione delle immagini è più tradizionale, e si svolge tramite semplici didascalie poste sotto all'immagine. Mentre il testo di Solomon si dipana lungo il volume in grossi blocchi con una minima apertura alle immagini.

Il critico Aurelio Natali sull'Unità elogia l'opera: “una delle più belle inchieste fotografiche apparse nelle librerie italiane. Non solo per la qualità delle immagini, ma per l'acutezza e la sensibilità con cui ha saputo cogliere e tradurre un ambiente tanto complesso e contraddittorio quale quello delle giovani generazioni artistiche americane” (Natali 1968, p. 8).

Comunque, non è stato effettuato uno studio sulla ricezione del volume. Possiamo immaginare che l'impatto sul circuito fotografico non sia trascurabile, soprattutto a Milano dove, oltre al libro, si possono vedere anche le fotografie.

Se dobbiamo ricondurre il volume agli esempi americani del 1961, Duncan e Liberman, *New York* ha

¹⁸⁵ Pubblicata con testo di Giorgio Zampa, con il titolo *Villa Montale*, in 'Rivista Pirelli', n. 5-6, ott./nov. 1965, pp. 65-75. Mulas e Crocenzi collaborarono a diversi progetti di fototesti a partire da fotografia di Montale, come testimoniato dalle stampe della serie *Merigiare pallido e assorto* conservate nell'Archivio Crocenzi / CRAF (PN).

l'evidente difetto di non essere accompagnato da testi scritti dall'autore delle fotografie. Anche al confronto con la proposta di fotolibro teorizzata da Crocenzi ed evolutasi nell'*Arcari dei Quaderni*, quest'aspetto appare deficitario.

Non possiamo tuttavia attribuire questa mancanza a Mulas. Quando ripubblicherà una parte di queste fotografie nel 1973, sotto il semplice titolo *La fotografia*, Mulas accompagnerà le immagini con la propria testimonianza, rivalutando il lavoro del 1967 in termini narrativi (Mulas 1973). Solo grazie a questa presa di parola si può valutare, a posteriori, lo spessore intellettuale dell'opera del fotografo milanese d'adozione.

Milano, il “Gruppo 66”

Negli ultimi paragrafi abbiamo sondato alcune modalità e dei temi a cui si potrebbe riferire l'attività dei fotografi che operano a Milano, per la documentazione dell'arte, a partire dagli anni Sessanta. Nella terza parte della tesi vedremo degli esempi di fotografie d'arte, nelle riviste e in alcuni libri, e alcuni casi di approfondimento dei singoli fotografi che sono riusciti a dedicarsi a livello professionale al settore artistico.

Il professionismo diviene a metà degli anni Sessanta una condizione decisiva per chi vuole occuparsi *seriamente* di fotografia. Proviamo ad appoggiarci alle parole di Cesare Colombo, uno dei protagonisti di questo capitolo, il quale parlando degli anni Sessanta e delle critiche alla fotografia amatoriale afferma:

noi dicevamo, e anche Casiraghi, Nicolini e altri lo sostenevano, che se uno ci tiene alla qualità del suo messaggio fotografico, del suo linguaggio, deve legare alla pratica della fotografia la sua vita, il suo guadagno, essere professionista. Allora nell'ambito dell'attività professionale c'erano anche dei margini, per chi fosse attento a questo aspetto, anche per la ricerca [...]. Io riuscivo a ritagliarmi un 30 % del mio tempo, senza toccare il guadagno che dovevo portare a casa, lavorando sia ai dibattiti, sia scrivendo nelle riviste, sia facendo delle fotografie alternative rispetto al mio lavoro professionale¹⁸⁶.

Questo è il reale presupposto del già citato dibattito che sfocia negli interventi del Congresso FIAF di Verbania del 1969 (di cui abbiamo parlato nel terzo capitolo). La nuova generazione di fotografi, come Colombo, Casiraghi e Nicolini, che hanno avuto contatti a metà degli anni Cinquanta con i circoli amatoriali, hanno un background culturale e una consapevolezza della fotografia assai diversa dalla generazione precedente, quella dei fotoamatori del Secondo dopoguerra. L'accusa rivolta al circuito amatoriale è di isolamento e di arretratezza. Secondo la nuova generazione di fotografi gli amatori ignoravano le nuove riflessioni sul linguaggio fotografico, le nuove forme editoriali, lo sviluppo del reportage, ecc.. La proposta lanciata dai fotografi di nuova generazione è, ben al contrario, un impegno costante, una vita da fotografi, che implica una continua ricerca nell'approccio allo strumento,

¹⁸⁶Intervista a Cesare Colombo da noi realizzata nel maggio 2010.

escludendo così la visione *hobbistica* del fotografo della domenica.

Queste idee circolano a Milano tra la cerchia di persone che gravita intorno ad Arcari e alla Scuola Umanitaria, tra cui i fotografi Monti, Mulas, e tra coloro che collaborano alle attività editoriali di Arcari come Casiraghi, Nicolini, Cesare Colombo, Cattaneo, Ernesto Fantozzi (e gli aderenti al “Gruppo 66” di cui accenneremo a breve), e molti altri. Questi fotografi conoscono la fotografia amatoriale, ne hanno frequentato i dibattiti e letto alcune delle riviste che abbiamo citato nella prima parte della tesi. Hanno letto e incontrato Crocenzi, hanno conoscenza della realtà editoriale milanese e delle prospettive professionali legate al mondo della pubblicità, dell'architettura e dell'industria. Essi sono dunque in grado di avere una visione complessa della pratica fotografica: non solo fonte di reddito in quanto attività professionale; non solo possibile strumento di ricerca sul suo stesso linguaggio; ma anche mezzo di divulgazione di idee. In tal senso la fotografia viene concepita, prima ancora che pratica artistica o documentaristica, come un potente strumento culturale.

A esemplificare questo genere di approccio alla fotografia segnaliamo il caso del “Gruppo 66”, costituitosi a Milano nei primi anni Sessanta. Il Gruppo è composto da dieci fotografi, tra cui i promotori Mario Finocchiaro, Ernesto Fantozzi, e i primi membri Gualtiero Castagnola, Carlo Cosulich e Enrico Cattaneo. Gli intenti, dichiarati sulla rivista “Fotografia” nel 1965, sono di documentare la città di Milano nei suoi diversi aspetti, dall'arte alla cultura, dal turismo allo sport, dagli aspetti sociali a quelli industriali e urbanistici (Gruppo 66 1965, p. 29). La rivista in cui si presentano è l'organo ufficiale del “Circolo Fotografico Milanese” a cui molti di loro già aderiscono. Ma la distanza con i soci del circolo è incolmabile, come spiega Colombo:

Erano degli innovatori, però le fotografie che loro presentavano al circolo fotografico [milanese] che facevano incazzare gli altri (i soci del circolo), erano sostanzialmente fotografie di reportage umano. Per esempio loro nel 1965-1966 avevano detto: noi raccontiamo la città senza firmare le foto, dividendoci i quartieri, stampiamo tutto 24x30, e creiamo un archivio di fotografie omologate nella forma e nella presentazione. Invece prima ognuno doveva avere la sua caratteristica di stampa, c'era chi difendeva la carta *matt* avorio con dei toni alti, [ecc.] (Colombo 2010).

Dal commento di Colombo si evince un'evidente frattura interna al Circolo milanese, frattura alimentata da una visione inconciliabile della pratica fotografica. Questa frattura è misurabile anche sulla base della tensione verso la fotografia professionale del gruppo. Come dichiarerà Fantozzi qualche anno più tardi: “eravamo irrequieti, eravamo tentati di passare al professionismo; ma non tutti potevano per ragioni anagrafiche o per carichi familiari” (Colombo 1999, p. 19). Alcuni di loro, come Enrico Cattaneo, riusciranno a compiere questo passaggio al professionismo. Per altri il “Gruppo 66” resterà un'esperienza di breve durata ma che produrrà interessanti sequenze fotografiche sulla città di Milano (fig. 34-35). Nelle parole di Claudio Pastrone, fotografie scevre da ogni ricerca di “estetismi e

personalismi a favore di un'oggettività di tipo testimoniale" (Pastrone 2011).

Ciò che questo gruppo di fotografi non professionisti si propone di fare è di analizzare la città al di fuori della logica dell'editoria di informazione e senza gli estetismi amatoriali, restituendo un documento culturale complessivo di un determinato luogo e periodo. La ricerca del "Gruppo 66" contiene tutti gli elementi analizzati nel corso di questa prima parte di tesi e che saranno fondamentali per capire la logica operativa di alcuni dei fotografi d'arte che tratteremo nella terza parte.

III PARTE

I fotografi d'arte

CAPITOLO 6

I FOTOGRAFI D'ARTE

I fotografi d'arte in Italia negli anni Sessanta

Quanto sviluppato nei capitoli precedenti non si riferisce a un ambito fotografico strettamente artistico. Dapprima abbiamo affrontato i temi e alcuni esempi relativi alla fotografia amatoriale il suo periodo d'oro. Abbiamo registrato poco interesse nei canali di diffusione del circuito.

Poi abbiamo provato a prendere in considerazione i rotocalchi per capire quanto esso potesse rappresentare un bacino di ricezione, e dunque di committenza, per i fotografi d'arte contemporanea. Abbiamo riscontrato in tal senso un certo interesse nel settore per questo genere di fotografia che sfociava tuttavia in una produzione di immagini controllata dallo stesso circuito editoriale che le utilizzava alla stregua delle fotografie di cronaca e di costume.

Abbiamo dunque definito questi due ambiti – quello amatoriale e quello dell'editoria generalista - come statici e poco inclini ad accettare quanto si stava sviluppando sul piano teorico, grazie all'apporto di Arcari, e pratico, grazie alle prove di Mulas.

Nel primo capitolo avevamo annotato come le ricostruzioni del rapporto tra l'arte e la fotografia partano sempre da una valutazione di quest'ultima sotto chiavi di lettura mutate dall'arte contemporanea. In queste ricostruzioni, inoltre, si esclude la fotografia di documentazione d'arte e le relazioni che intercorrevano tra i suoi rappresentanti e l'ambito artistico.

Nelle prossime pagine cercheremo di allargare lo sguardo ai contributi che i fotografi dell'epoca hanno potuto apportare al mondo dell'arte.

Di molti fotografi si hanno pochissime notizie e di molte fotografie non si sa null'altro che la loro esistenza. Ci riferiamo al fatto che è abbastanza consueto trovare nelle pubblicazioni d'arte (riviste specializzate, cataloghi di mostre, monografie, depliant, ecc.) nomi di fotografi che non hanno lasciato altre tracce nella storia della fotografia e dell'arte e, nel contempo, trovare pubblicate immagini senza alcun riferimento al loro autore.

Tuttavia nell'ultimo decennio si registrano alcuni studi innovativi sull'argomento¹⁸⁷ e alcuni galleristi hanno rivelato un certo interesse per questi materiali. Nel presentare una recente mostra realizzata tramite fotografie di allestimenti e performance degli anni Sessanta e Settanta, i curatori sottolineano: “I

¹⁸⁷Si vedano ad esempio i diversi scritti di Giuliano Sergio sull'argomento: Sergio 2006, 2011a, 2011b, 2011c.

fotografi rappresentati, a cui va spesso il merito di una totale condivisione creativa, sono i protagonisti della scena degli anni sessanta e settanta. Tra i tanti sono almeno da ricordare Françoise Masson, Buby Durini, George Maciunas, Giorgio Colombo, Elisabetta Catalano, Uliano Lucas, Claudio Abate, Enrico Cattaneo, Mimmo Capone, Fabrizio Garghetti, Antonio Masotti, Ugo La Pietra, ecc.”¹⁸⁸.

Nel 2008 Massimo Minini, gallerista bresciano, dà vita a *United Artists of Italy. Artisti nell'obiettivo dei grandi fotografi*. La mostra raccoglie un gran numero di fotografie: “200 immagini scattate da 22 tra i più importanti fotografi italiani - da Gabriele Basilico a Gianni Berengo Gardin, da Luigi Ghirri a Mario Giacomelli, da Mimmo Jodice a Ugo Mulas a Ferdinando Scianna e molti altri - che ritraggono i volti dei più significativi artisti contemporanei, italiani e internazionali”. Tuttavia Minini tralascia l'analisi delle immagini per ottenere un effetto di celebrazione degli artisti e di riconoscimento dell'artisticità dei fotografi (Minini 2009).

Nella prima parte di questo capitolo delineeremo le figure di alcuni di quei fotografi che hanno avuto un ruolo nella documentazione dell'arte del periodo, accennando alla multiforme formazione culturale di ognuno di essi. Non tratteremo il caso di Mulas, in parte già discusso in precedenza, rimandando ai cataloghi della grande mostra sul suo lavoro per gli approfondimenti sul fotografo e le sue vicende artistiche (cfr. Castagnoli-Mattirolo-Italiano 2007).

Per ognuno di questi fotografi ci sarebbe la necessità di capire come e perché abbia incontrato il mondo dell'arte e in che modo vi si sia relazionato. Noi lo faremo in modo approfondito solo per Enrico Cattaneo, riserveremo una particolare attenzione a Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor e Giovanni Ricci, e faremo riferimento al solo periodo considerato in questa tesi.

Non sarebbe possibile affrontare nello specifico tutti i protagonisti che hanno lavorato in questo ambito. Il loro studio passa inevitabilmente attraverso l'analisi dei loro archivi e comporta dunque una mole di lavoro che non è possibile includere in una singola ricerca. Lo stesso archivio Cattaneo è stato da noi considerato per una minima parte, quella riferibile al decennio 1960, e ha comportato la visione e l'analisi di migliaia di fotografie e di decine di pubblicazioni. Per noi, e per chi lo affronterà nei prossimi anni, questo studio è stato possibile alla presenza del diretto interessato, fonte di preziose testimonianze registrate in parte in alcune interviste.

Prima di affrontare i principali nomi della documentazione fotografica d'arte, riprendiamo il discorso

¹⁸⁸La mostra è stata organizzata da Giuseppe Casetti e Giorgio Maffei presso la Libreria galleria il museo del louvre, di Roma, dal 24 aprile al 21 giugno 2013. Dalla pagina di presentazione del sito della libreria <http://www.ilmuseodellouvre.com>. Nello stesso sito si dice: “Un catalogo appositamente redatto racconta con pienezza illustrativa le opere in mostra, ma tenta un dialogo diretto con gli artisti e i fotografi che di quella storia sono stati protagonisti”. Il catalogo in verità è composto da 111 immagini, accompagnate da didascalie minimali in cui il fotografo non viene citato. I testi introduttivi non fanno menzione dei fotografi e non abbozzano alcuna spiegazione o analisi del rapporto tra performance e fotografia. L'elenco delle illustrazioni a fine libro è incompleto e, per esempio, per la celebre fotografia di Paolo Mussat Sartor dell'opera *Lato destro* di Giovanni Anselmo non viene citato il fotografo.

sul valore del professionismo in fotografia a cui abbiamo accennato in conclusione del quinto capitolo.

Professione fotografo, nella cultura della fotografia

La professione del fotografo si declina nella pratica di diversi generi di fotografia: industriale, pubblicitaria, di cronaca, d'arte, scientifica, naturalistica, ecc. È abbastanza usuale trovare fotografi in grado di operare in molti di questi generi (fig. 1-3). Di fatto, all'inizio della carriera, il fotografo difficilmente si specializza ed è raro trovare fotografi nelle condizioni di scegliere in modo indipendente l'oggetto dei propri scatti.

Tutti i racconti degli inizi dell'attività fotografica che riguardano il periodo relativo a questa tesi parlano di gavetta, fatica, ore passate in camera oscura e abbandono degli studi per dedicarsi alla professione. La descrizione degli inizi della carriera nell'agenzia Giancolombo, alla fine degli anni Cinquanta, del noto fotoreporter Giorgio Lotti è in questo senso significativa: “Avevo diciotto anni e iniziavo la più bella avventura della mia vita. Non fu una scelta difficile. Avevo dovuto interrompere gli studi per motivi di salute e dovevo trovare un'occupazione [...]. Ebbi un bravissimo maestro in Giancarlo Cinguetti, uno stampatore che mi ha insegnato moltissimo. Tuttavia, oltre a farmi le ossa sulle macchine (allora assai scarse, antiche e pesanti) e in camera oscura, mi preoccupavo anche del lato giornalistico della professione” (Lotti in Colombo 1978, p. 12).

Una carriera che dunque prima prevede un apprendistato in camera oscura e poi il lavoro sul campo dove, con coraggio e perseveranza, s'impara a fotografare. Ad esempio, il fotoreporter Luciano Paternò, dagli inizi degli anni Sessanta dipendente dell'agenzia inglese Keystone e, dalla fine degli anni Settanta, *freelance*, nel 1981 raccontava: “Non si nasce fotografi. Ci si diventa. Con pazienza, con umiltà, sommando errori su errori, correggendosi, sgomitando lentamente” (Paternò in Di Cori, p. 81).

Il professionista a inizio carriera non è in grado di scegliere i lavori da realizzare. Tutti i fotografi che abbiamo incontrato e intervistato per questa ricerca ammettono di non essersi quasi mai occupati esclusivamente di fotografia d'arte. La specializzazione professionale in un unico genere fotografico infatti, quando arriva, è determinata dai dettami dei possibili committenti, come ci spiega ancora il Paternò: “Come libero professionista, mi sono specializzato in uomini politici. E perché questo? Te lo spiego subito: perché per me è lavoro, e io ci devo vivere, ci devo mantenere la famiglia e in Italia l'80 per cento delle foto che i giornali acquistano, sono immagini di uomini politici, è il mercato che tira il quel senso, e allora tu devi seguire il mercato, non hai altra scelta se vuoi guadagnarti il pane [...]” (p. 81).

Di fronte alla possibile specializzazione ciò che serve è una preparazione specifica e una predisposizione

a capire la realtà che ci si appresta a rappresentare attraverso la macchina fotografica. Prendendo ad esempio un servizio dedicato a uno spettacolo teatrale, ancora Lotti spiega il suo modo di intendere la professionalità: “[la professionalità] è conoscere lo spettacolo, sapere quali sono le parti più importanti della rappresentazione, i momenti clou, è leggersi il libretto dell'opera rappresentata. Professionalità è discrezione, è senso dell'opportunità; è serietà” (Lotti in Colombo 1978, p. 14).

Questa preparazione anche intellettuale e la conseguente qualità della fotografia professionale, permette ai suoi rappresentanti di entrare a pieno titolo in quel circuito che fino a poco tempo prima li aveva esclusi.

Pur distanti dalla pratica della documentazione d'arte, gli esempi ci servono anche come paradigma della penetrazione del fotografo professionista nel circuito delle riviste specializzate e delle mostre fotografiche, strumenti canonici della cultura fotografica amatoriale. Dalla fine degli anni Settanta si diffonde la consuetudine, nelle riviste specializzate, di proporre interviste a fotografi professionisti italiani, a testimonianza di un'attenzione particolare al fenomeno del professionismo. Le riviste offrono, accanto alle informazioni sulla tecnica fotografia, alle vetrine per la pubblicazione di fotografie amatoriali, alla promozione delle attività dei circoli amatoriali, agli articoli che approfondiscono le figure chiave della storia della fotografia, anche le interviste e le presentazioni di fotografi professionisti. Si vedano ad esempio le rubriche delle principali riviste come “Popular Photography”, “Progresso fotografico”, “Il fotografo”, “Fotografare”, che accanto ai nomi dei principali storici della fotografia italiana come Italo Zannier (in “Il fotografo”) o Wladimiro Settimelli (in “Fotografare”), introducono, spesso in forma di intervista, i principali professionisti italiani. Si trovano diversi numeri di riviste specializzate dedicati ad un solo professionista, come nel caso di Mimmo Jodice (Progresso fotografico, gennaio 1978) o Giorgio Lotti (Progresso fotografico, settembre 1978).

Anche per quanto riguarda le mostre, Lanfranco Colombo, promotore delle iniziative de “Il Diaframma” - galleria fotografica milanese nata già nel 1967 - e organizzatore, lo ricordiamo, della rivista “Popular Photography”, spiega nel 1981 come all'apertura della galleria sia corrisposto un cambiamento radicale nel suo modo di intendere la fotografia. In principio – afferma Colombo – “lo scopo della galleria era e rimane quello di costituire un punto di incontro e di dibattito per i cultori della fotografia, praticanti o teorici che siano” (Colombo 1981, p. 3). In un secondo tempo – dopo aver vissuto un decennio di attività sul campo - Colombo riconsidera le sue posizioni sul mercato delle fotografie: “è noto il mio disaccordo, professato in tutti questi anni, con chi sosteneva la necessità del mercato della fotografia. Sempre più, tuttavia mi rendo conto che è bene che io, e chi la pensava come me, ridiscuta questa posizione [...] vedevamo nelle istituzioni i finanziatori della ricerca, oggi la

sperimentazione viene svolta a spese del singolo operatore. Non esiste infatti la committenza pubblica [...]. Supplendo anche in questo caso a carenze delle nostre istituzioni, che sia questa la funzione oggi delle gallerie private?” (p. 4).

Gli esempi tratti dalle citate riviste e la testimonianza di Colombo, descrivono un circuito fotografico in trasformazione, in grado di accogliere il nuovo spirito con cui i fotografi professionisti stanno svolgendo il loro lavoro. Le gallerie, anche le più specificatamente mirate alla diffusione culturale della fotografia, come “Il Diaframma”, iniziano ad accogliere e promuovere la vendita della fotografia, anche quella realizzata in ambito professionale. Basta scorrere le monografie editate dalla galleria già alla fine degli anni Settanta, dove insieme alla fotografia storica e di ricerca, vengono presentati i nomi di numerosi reporter e professionisti. Si manifesta dunque un'apertura ai molteplici aspetti della fotografia, dalla sua storia all'attualità, che è ben testimoniata dalla liste delle pubblicazioni della galleria: all'inventore della calotipia Henry Fox Talbot (Zannier 1978) e al fotografo ottocentesco Felice Beato (Zannier 1978), si affiancano le sperimentazioni di Paolo Gioli (Gioli 1977) o di Mario Cresci (Cresci 1977) e le aperture a un fotoreporter come Federico Patellani (Patellani 1977) o al fotografo d'architettura Gabriele Basilico (Basilico 1978).

Quest'apertura alla fotografia nei suoi diversi aspetti e generi, per riprendere la prima parte della tesi, è frutto dello sviluppo della cultura fotografica iniziato negli anni Cinquanta e proseguito nel decennio successivo.

A far da ponte tra la cultura fotografica amatoriale e quella professionale abbiamo già introdotto il nome di Paolo Monti. Proprio dal fotografo novarese inizieremo la nostra rassegna dei fotografi d'arte. Monti ha già ottenuto una certa attenzione in questa tesi e più generalmente da parte degli storici della fotografia¹⁸⁹. Questi ultimi, tuttavia, non si sono mai soffermati sulla sua attività relativa alla documentazione fotografica dell'arte contemporanea.

Paolo Monti per Metro

I legami del fotografo col mondo dell'arte si devono far risalire a un periodo precedente a quelli veneziano e milanese, dove Monti frequenta critici, storici e galleristi (Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Marchiori e Carlo Cardazzo) che lo mettono in contatto con i protagonisti delle avanguardie nazionali. Testimone di queste frequentazioni è la lunga serie di ritratti d'artista, iniziata a Venezia e proseguita a Milano.

Non a caso già dal 1949 Monti intraprende un suo originale percorso attraverso la sperimentazione della fotografia astratta, con esiti quali *Scomposizione*, la serie sui *Muri* (dal 1951), i *Manifesti strappati* (dal

¹⁸⁹Per la bibliografia sul fotografo cfr. Del Grande 2012a.

1952) e l'eloquente *Omaggio all'informale* (1953). Ricerca che trova un suo riscontro nella mostra "Subjective Fotografie" di Otto Steiner (Sarrebruck 1951) e in alcuni autori americani come Harry Callahn e Aaron Siskind, ma che abbiamo anche addebitato ai suoi interessi artistici nel terzo capitolo (vedi § *Arte e fotografia negli anni Cinquanta: due ambiti distinti*).

Nel 1954 Monti è fotografo della X Triennale di Milano. In concomitanza con questo incarico inizia a collaborare con riviste quali "Domus", "Stile e industria", "Casabella", "Zodiac", "Ottagono" e altre pubblicazioni specializzate in architettura e design.

Parallelamente Monti rinsalda i legami col mondo dell'arte. Egli continua i ritratti d'artista¹⁹⁰ e, nei primi anni Sessanta, approfondisce alcuni aspetti della documentazione fotografica degli artisti in atelier per la rivista d'arte "Metro", luogo di una duratura collaborazione nata probabilmente grazie alla conoscenza di Giuseppe Marchiori.

Tralasciando il resto della sua produzione, vediamo alcuni esempi delle fotografie di Monti proprio per "Metro", esempi che danno il segno della sua presenza nell'arte contemporanea (fig. 4-7). Queste fotografie rappresentano due aspetti delle questioni qui affrontate: la fotografia artistica e il reportage sull'arte.

Il primo aspetto è rappresentato dalle fotografie di sperimentazione di Monti che, paradossalmente, in quanto ideate proprio come ricerca artistica ai limiti dell'astrazione, sono utilizzate da Giuseppe Marchiori a supporto di un ragionamento a favore di una scultura di matrice naturalistica: "La scultura [...] ha infranto i limiti delle anguste concezioni, si è allineata con le altre arti nella ricerca delle infinite possibilità aperte alla fantasia da una nuova contemplazione della natura" (Marchiori 1960, p. 14). Il parallelo non è scorretto. La fotografia, per quanto mai citata nel testo di Marchiori, accompagna il discorso del critico su artisti come Lynn Chadwick e Henry Moore, ed è trattata, per analogia, come la più vicina tecnica di interpretazione della natura.

Il secondo aspetto rappresenta il modo in cui vengono utilizzate le fotografie relative alla documentazione dell'atelier da parte della critica d'arte. In un articolo di Marco Valsecchi dedicato a Ben Nicholson, le fotografie di Paolo Monti supportano la descrizione dello studio dell'artista (cfr. Valsecchi 1960). L'autore non cita direttamente le fotografie di Monti, ma le utilizza a supporto della sua descrizione dell'atelier: "In uno scaffale si allineano bottiglie e grossi bicchieri, vasi, coppe, tutti di vetro bianco che mandano un lucore freddo e trasparente; ve ne sono anche su un tavolo, dove di lato si

¹⁹⁰"La lunga serie dei ritratti di artisti, che si inaugura a Venezia e si intensifica fin dai primi anni della sua permanenza a Milano, sta a testimoniare non solo la spontaneità dei rapporti che egli riesce a stabilire con la cultura milanese, non solo la sua capacità nell'affrontare e risolvere i problemi del ritratto fotografico al di fuori della tradizione cavalliana dei Vender e dei Finazzi, ma testimonia anche la sua partecipazione al dibattito del nostro tempo, tra organicità e astrazione, tra figurativi e non figurativi", Arcari 1983, p. 10.

trovano anche i tubetti del colore” (p. 20).

La serie fotografica di Monti non viene considerata dal critico come un'interpretazione dello spazio o come una visione personale dell'ambiente, ma esclusivamente come un'illustrazione al testo. Si può addirittura ipotizzare che le immagini siano la fonte per la descrizione dello studio.

Valsecchi ci propone una continua descrizione dei luoghi, di ciò che vede nello studio, della luce, delle trasparenze, ammiccando alle opere ma restando ancorato al racconto visivo. Abbiamo già riportato la descrizione di tavolo e uno scaffale, richiamiamo solo alcuni altri esempi. L'incipit dell'articolo recita: “L'ingresso dello studio di Ben Nicholson sta dietro la casa, e quindi il lago non si vede e non si vede Ascona sulla sinistra, bluastro tra il velo leggero di nebbia [...]” (p. 18). L'autore poi prosegue: “La grande vetrata d'ingresso è schermata da un leggero velo bianco; l'altra finestra è ricavata nello spiovente del soffitto di legno, anch'essa è schermata da una tela bianca” (p.18). Tutto l'articolo procede per immagini e spunti visivi.

Nell'articolo di Valsecchi si manifesta un'altra modalità del rapporto testo immagine di grande interesse. L'autore racconta il momento in cui Nicholson stesso, durante l'incontro-intervista, usa le fotografie per entrare nel merito della sua modalità operativa. Per spiegare il proprio processo creativo, l'artista non trova miglior modo che proiettare alcune fotografie scattate dalla moglie, Felicitas Vogler, e che hanno ispirato le sue opere:

Perché possa vedere dalle fotografie della moglie, da quali infiniti motivi la sua emozione è trattenuta o sollecitata, con un'agilità sorprendente rimuove da una camera della sua casa un letto, rizza contro la parete sgombra uno schermo, colloca il proiettore, spegne le lampade e nell'ombra improvvisa sfilano lentamente i rettangoli colorati con i paesaggi toscani e con le case bianche delle isole greche, i piccoli particolari ingranditi dei mattoni, della calce scalfita, di una riga d'ombra sul muro abbacinante di sole. Gli chiedo se questi monumenti antichi, le solenni architetture delle badie toscane o i candidi cubi delle case greche lo aiutino nel suo lavoro, cioè se gli suggeriscono dei motivi di lavoro. A costo di non lasciarsene dominare troppo, mi risponde, bisogna guardare alle opere del passato con amore, soggiunge, con rispetto, ma senza dimenticare che noi veniamo dopo e con altri problemi e altre intenzioni. Un'opera d'arte è così perfetta in sé, da non poter essere corretta né imitata; un artista non può che accostarla. Il suggerimento che ne ricava è quindi di misura, di livello, difficilmente esprimibile a parole, più facilmente accostabile con le immagini (p. 29).

L'artista, dunque, per spiegare l'origine della sua ispirazione, abbandona la parola in favore delle immagini. Valsecchi stesso, nel riportare questa esperienza percettiva, abdica al tentativo di tradurre con le parole le sensazioni suscitate dalla visione delle immagini, limitandosi a riportare ciò che vede (verrebbe da dire: a fotografare le fotografie proiettate). Qui riemerge quella distanza critica tra testo e immagine che già avevamo notato in precedenza (vedi cap. 2, § *Fotografia come atto critico*). Il testo è fortemente caratterizzato dalle immagini. Esso si rivela, più che un articolo di critica, una narrazione fotografica dell'incontro tra il critico e il pittore. La parte prettamente critica, ovvero il riemergere della supremazia della parola sull'immagine, è lasciata al fondo del testo, nelle cinque domande che

compongono l'intervista all'artista, riportate in un discorso diretto domanda-risposta. Ora, quando il critico chiede all'artista se i paesaggi e gli oggetti fotografati gli siano di aiuto alla produzione della sua arte, sembra non accorgersi di un dato: con tutta probabilità Nicholson opera a partire dalle immagini e dunque queste non fungono da mediatrici tra l'oggetto della rappresentazione e l'artista, ma sono esse stesse questo oggetto.

Senza entrare nell'analisi approfondita dell'articolo del Valsecchi e del rapporto tra il testo critico e l'immagine, aspetto che meriterebbe un ulteriore approfondimento, ci limitiamo a segnalare la presenza invisibile dei fotografi, Monti e Felicitas Vogler. Presenza a cui è nostro intento dare il giusto peso.

Infine, ci attardiamo su un ultimo aspetto che è determinante per l'impostazione che vorremo dare alla nostra ricerca: l'indagine sulle motivazioni che hanno portato alla produzione degli scatti.

Dalle iscrizioni sulle buste che contengono i negativi e i positivi della collezione Monti¹⁹¹, si può dedurre che non tutte le fotografie sono state realizzate in un'unica uscita. Per quanto riguarda Ben Nicholson, sono presenti tre serie datate 1960, 1950-1960, 1959-1960. La descrizione della prima serie, scritta a mano da Monti sulla scatola che contiene un negativo, è: "Ben Nicholson. Brissago". La descrizione della seconda serie di 14 negativi è: "Casa Nicholson/ Brissago"; e sulla stessa scatola si trova anche l'indicazione: "7 Località varie". La descrizione della terza serie di 9 negativi è: "Ben/ Nicholson". Il catalogatore addebita la motivazione¹⁹² della realizzazione degli scatti alla "Documentazione dello studio di Ben Nicholson e ritratti dell'artista per catalogo della mostra alla Galleria Lorenzelli: "Ben Nicholson", catalogo della mostra, Milano 1960, Bergamo, Tip. Conti, 1960". Tuttavia, nel catalogo non ci sono fotografie di Monti e i crediti fotografici citano: "Foto Wells, Bergamo e Alberto, Locarno" e, per le fotografie a colori, Felicitas Vogler (cfr. Nicholson 1960).

Dunque è escluso che la produzione del catalogo della mostra sia la motivazione per cui Monti scatta le fotografie a Nicholson, come erroneamente indicato dal catalogatore. Analizzando il catalogo della mostra ritroviamo, come autore del testo introduttivo, il Valsecchi. Rimane per cui molto probabile che la redazione, o direttamente Valsecchi, abbia chiesto a Monti le fotografie per l'articolo su Nicholson e che poi abbia preferito non usarle per la mostra. In effetti nel testo introduttivo al catalogo il critico non fa cenno a immagini dello studio del pittore. Inoltre, confrontato con l'articolo di Metro, il testo per la mostra ha un tono e un andamento completamente diverso. Se dovessimo descrivere il saggio

¹⁹¹Le opere di Monti sono conservate presso numerose collezioni italiane. Nel 2008 la Biblioteca europea di informazione e cultura (BEIC) ha acquisito l'intero patrimonio dell'Istituto Paolo Monti, oggi depositato presso il Civico Archivio fotografico del Castello Sforzesco di Milano. Vi sono conservati 223.000 negativi, 12.244 stampe e 790 chimigrammi, oltre all'archivio documentario e alla biblioteca del fotografo. Nel SIRBeC, il Sistema di catalogazione dei beni culturali della regione Lombardia, sono state catalogate solamente le serie archivistiche (che possono contenere anche decine di fotografie) e il personale dell'archivio ci ha gentilmente messo a disposizione la documentazione catalografica delle serie che abbiamo deciso di argomentare in questo paragrafo.

¹⁹²Campo della scheda ICCD tipologia F, LRO: Luogo della Ripresa Occasione.

introduttivo al catalogo, lo annovereremmo tra i testi tradizionali di presentazione critica, con la citazione dei precedenti pittorici, la contestualizzazione storico artistica, la descrizione di poetica, ecc.

Che la richiesta delle fotografie a Monti sia direttamente attribuibile a Valsecchi o sia mediata dalla redazione della rivista "Metro" poco importa. È il Valsecchi a decretarne l'uso e dunque il significato. Nel catalogo preferisce una comunicazione che risponde a criteri tradizionali, basata sulla parola. Nella rivista affiora un carattere sperimentale del trattamento del rapporto tra testo e immagine, che dà priorità alle fotografie. È lecito vedere nell'articolo di Valsecchi uno dei primi sintomi di apertura delle riviste specializzate verso un uso inedito della fotografia e, conseguentemente, questo tipo di documentazione artistica come una nuova opportunità lavorativa per i fotografi professionisti.

Oltre ai servizi sopra indicati, per quanto riguarda Monti, tra le varie uscite della rivista si incontrano alcuni veri e propri reportage¹⁹³, tra cui gli articoli di Giuseppe Marchiori su Scheider (Marchiori 1961) e su Jean Dubuffet (Marchiori 1961a), quello di Candido Volta su Hans Hartung (Volta 1961) e il testo di Franco Russoli su Emilio Rodriguez Larraín (Russoli 1962).

Questi e altri articoli illustrati da sequenze fotografiche di Monti rappresentano, nel loro complesso, un caso interessante di committenza nell'ambito editoriale artistico che va esteso anche ad altri fotografi. Nel frontespizio della rivista, almeno fino al nr. 8 de 1963, vengono citati i nomi dei fotografi che collaborano, dato non scontato per i periodici. Tra questi, quelli che possiamo definire collaboratori fissi, in quanto vi si trovano quasi sempre, sono: Charles Rotmil, Felicitas Vogler, Virginia Dortch, Ugo Mulas, Paolo Monti e Rudolph Burckhardt.

Inoltre, il nome dei fotografi è spesso indicato in calce alle fotografie, soprattutto nei casi in cui non si tratta di immagini realizzate dai collaboratori fissi. È il caso delle fotografie di Bill Brandt, di Alberto Flammar, o di Giulia Niccolai, probabilmente fornite dai galleristi proprietari delle opere o inviate dalle redazioni delle riviste estere ad accompagnare gli articoli accolti e tradotti in "Metro", ma non realizzate su precisa commissione del comitato editoriale.

Quello che so di Attilio Bacci (e figlio)

Nella Milano anteguerra, a operare nel campo della documentazione dell'arte c'è il terzetto Mari-Perotti-Bacci¹⁹⁴. Il primo è conosciuto per essere stato titolare di uno studio di riferimento per la documentazione storico-artistica presso gli enti pubblici milanesi. Del secondo è difficile reperire

¹⁹³È interessante anche la dicitura relativa alle fotografie. Nel numero nr. 2 della rivista, Paolo Monti viene citato con le sigle "Fotografie di Paolo Monti – Metro", "Reportage di Paolo Monti" o con il solo nome, dichiarando implicitamente una committenza professionale specifica. Il nome di Monti è tra i più ricorrenti ed è l'unico a cui è associato il termine reportage.

¹⁹⁴Gianni Mari (notizie 1926-1971), Mario Perotti (di cui non abbiamo trovate notizie anagrafiche) e Attilio Bacci (1904-1992).

informazioni, ma sicuramente era operativo nel campo dell'arte, anche attraverso le “sperimentazioni”, visto che un suo nudo solarizzato è pubblicato in *Domus* 1943. Più di Perotti e Mari, Bacci è citato, dai fotografi della generazione successiva, per essere il fotografo specializzato nella riproduzione delle opere pittoriche e scultoree. Non potremo dire molto su Bacci, ma merita comunque una citazione essendo stato probabilmente il più prolifico e il meno conosciuto fotografo di opere d'arte nella Milano degli anni Quaranta, continuando la propria attività per i successivi quarantanni.

Bacci, sicuramente attivo già dagli anni Trenta, probabilmente riprende l'attività dello studio di famiglia. Non ci sono notizie bibliografiche sul fotografo milanese e le uniche informazioni le si possono desumere dai crediti fotografici dei cataloghi in cui sono state pubblicate le sue immagini e dalle testimonianze di chi l'ha conosciuto¹⁹⁵.

Di Bacci si sa che non ha contatti con il mondo fotoamatoriale, né con agenzie fotografiche¹⁹⁶. Da sempre è abbonato a una rivista tecnica di fotografia (di cui non sappiamo il titolo). Negli anni trenta è fotografo per il Touring Club, per la rivista “Le Vie d'Italia” e non si è mai dedicato alla cronaca né al reportage. All'apertura della galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo ne diviene il fotografo ufficiale. Per diversi anni ricopre lo stesso ruolo per Arturo Schwarz, per essere sostituito, dopo screzi con il gallerista, da Enrico Cattaneo. Una parte delle opere dell'attuale Fondazione Federico Zeri sono state riprodotte dal Bacci. La parte dell'archivio del fotografo relativa alle opere di Marino Marini è stata acquisita dalla Fondazione Marini. Anche la Fondazione di Piero Manzoni ha acquisito le fotografie di Bacci relativamente alle sue opere¹⁹⁷. Bacci ha fotografato opere di molti artisti tra i quali Carrà, Manzù, Tosi, Crippa, Tomea, Fontana, Baj¹⁹⁸. È molto probabile che cercando negli archivi degli artisti che hanno lavorato a Milano tra il 1930 e il 1980, si trovino suoi scatti (fig. 8)¹⁹⁹.

195Tra i fotografi intervistati nessuno ha speso parole per Bacci. Tutti lo hanno conosciuto o ne conoscono l'attività ma nessuno ama parlarne. Le informazioni che riporteremo in questo paragrafo sono dovute ad una serie di interviste da noi realizzate al figlio del fotografo, Orazio Bacci.

196Racconta il figlio che un giorno il noto responsabile dell'agenzia Farabola, Tullio Farabola, si è rivolto a Bacci per farsi spiegare come si fotografa un'opera d'arte. Tuttavia è un'esperienza fuori dalla norma di rapporto tra i due.

197Dalle informazioni fornite dalla Fondazione, i Bacci hanno avuto un rapporto continuativo per la riproduzione delle opere con l'archivio Manzoni (attivo dal 1992) sino al 2000. La consistenza degli scatti di Bacci in archivio ammonta a 370 scatti, che comprendono sempre un provino di dimensioni originali (normalmente da lastre 9x12) dell'opera riprodotta e il relativo ingrandimento.

198Prendendo un esempio tra i tanti, il catalogo ragionato di Piero Manzoni (Battino – Palazzoli 1991), troviamo i Bacci tra i crediti fotografici, con la citazione del figlio Orazio, inoltre è presente il collega Perotti, tra i fotografi citati in questo paragrafo. Sono inoltre menzionati nel catalogo diversi fotografi citati in questa tesi: Enrico Cattaneo, Giancolombo, Giorgio Lotti, Giovanni Ricci, Uliano Lucas, Ugo Mulas. Oltre a questi tra i fotografi di Milano che non abbiamo citato in questa tesi si trovano: Salvatore Licitra, Giuseppe Bellone, Umberto Lunardelli, Titti Marchese, Saporetti, Gian Sinigaglia, Ennio Vicario, Guido Zaglio. Questa lista di nomi, da un lato conforta la nostra analisi, molti infatti li ritroveremo nelle pagine successive, da un altro potrebbe aprire il campo della ricerca ad un gran numero di fotografi che operavano in modo estemporaneo nel mondo dell'arte.

199Raccogliendo informazioni in rete si reperiscono fotografie di Bacci di opere d'arte in diversi siti; a titolo di esempio, sono presenti presso la casa d'aste udinese “Artesegno” (opera Frances Degaspari del 1959), alla casa d'aste “Boatto” di Genova (opera di Arman del 1961-1966), alla galleria “Caficute” di Genova (opere di Valerio Adami del 1965).

Lo studio di Bacci si trova in Corso Italia. Dalla metà degli anni Cinquanta entra nello studio anche il figlio Orazio, che nei primi tempi lavora soprattutto in camera oscura e accompagnerà il padre durante i servizi. Per anni lavoreranno insieme, sebbene il figlio abbia il desiderio di diventare pittore, desiderio che svilupperà, in parallelo all'attività fotografica, a partire dagli anni Sessanta.

La coppia Attilio e Orazio rimane attiva almeno fino agli anni Ottanta collaborando a importanti pubblicazioni. Sebbene in continuo contatto con il mondo artistico, Bacci non entra in empatia con gli artisti e il circuito delle gallerie; ha con essi contatti puramente professionali.

Attilio Bacci è uno specialista nella riproduzione delle opere, pitture e sculture, e il figlio si specializzerà nell'uso delle diapositive a colori. Ha un'attività da tecnico, che si limita alle fotografie richieste, che non spreca materiali in prospettiva di una futura notorietà dei giovani artisti, e che preferisce cedere i negativi e i materiali d'archivio a chi ha spazio per tenerli e, ancora, che lavora fino a ottant'anni facendosi portare le borse del lavoro dal figlio.

A chiedere il suo intervento sono direttamente i galleristi per le autentiche delle opere nelle loro collezioni o gli artisti per le riproduzioni delle opere per i cataloghi. In questo modo collabora spesso con gli editori milanesi²⁰⁰. In conclusione, di Bacci oggi possiamo dire che ha speso una vita per la fotografia, soprattutto d'arte, con passione per il lavoro e per la tecnica.

Sebbene le informazioni reperite sul fotografo siano limitate, la presenza di Bacci ha per noi tre aspetti d'interesse. In primo luogo, egli riflette una prassi di documentazione d'arte tutta concentrata su un approccio professionale alla materia, che non prevede coinvolgimento di sorta ma la semplice capacità di rendere al meglio il servizio richiesto. Una modalità che sarà un punto di riferimento importante per misurare la distanza con quanto messo in atto dagli specialisti che incontreremo nelle prossime pagine.

In secondo luogo abbiamo avuto la testimonianza che Bacci viene sostituito da Cattaneo alla galleria Schwarz. Come per quest'ultima galleria anche in altre si verificherà la medesima situazione e questo permetterà a Cattaneo di avere alcune sicure committenze per svolgere il suo lavoro.

Infine, Bacci, come Paolo Monti, non è inserito nelle poche pubblicazioni sui fotografi d'arte contemporanea italiani che analizzeremo in seguito, almeno per due motivazioni. Innanzitutto queste pubblicazioni si concentrano sui fotografi che hanno lavorato con i rappresentanti dell'arte povera dalla metà degli anni Sessanta in poi. Inoltre, né in Monti né in Bacci prevale una considerazione per questa parte del loro lavoro come caratterizzato da una forte vena autoriale. Non c'è in loro, per quanto riguarda la documentazione dell'arte, la richiesta (anche implicita) di un riconoscimento di autorialità; e

²⁰⁰I volumi illustrati da fotografie di Bacci sono numerosi: il primo, in ordine cronologico è *Manzù*, con Testo critico di Nino Bertocchi, Editoriale Domus, Milano 1943. A questi ne seguono molti altri tra cui cataloghi di mostre tra cui citiamo: Baj (Bard 1985), Bonalumi (Bergamo 1976), Hsiao Chin (Macerata 1979).

l'autorialità (o artisticità) sarà il cardine su cui si basano le scelte dei curatori delle rassegne che citeremo nelle prossime pagine.

Due cataloghi di mostre sui fotografi d'arte

Per continuare il nostro discorso sulla fotografia d'arte, vale la pena soffermarsi sulle pubblicazioni che hanno provato a raccogliere i nomi dei fotografi operanti nel campo della documentazione dell'arte contemporanea. Si tratta di due cataloghi di mostra realizzati a circa cinque anni di distanza l'uno dall'altro.

Il primo volume, del 1983, porta il titolo *Camera d'arte*²⁰¹, ed è realizzato dai docenti dell'Accademia di Belle Arti di Perugia tra cui il critico Bruno Corà, che ne cura l'introduzione (*Camera d'arte* 1983).

I temi trattati nell'introduzione sono il ruolo dei fotografi e le modalità operative nei confronti delle operazioni artistiche da essi documentate a partire dagli anni Sessanta.

La fotografia assume il ruolo di testimone di opere che, a causa di “procedimenti che talvolta non si condensavano su alcuna materia o supporto” (p. 7), per la loro natura effimera non avrebbero lasciato traccia della loro esistenza. Ma non solo.

I fotografi raccolti nella mostra²⁰² hanno ritratto gli artisti²⁰³, hanno fornito loro materiali di lavoro, hanno fornito l'iconografia finale delle opere e degli ambienti e infine “ci hanno consegnato un comportamento, un clima, un costume culturale, degli ambienti, un'idea stessa del fare arte” (p. 7).

Corà ci induce a considerare la complessità del ruolo assunto dai fotografi e dunque a cercare di leggere di volta in volta le fotografie sotto un'ottica diversa. A volte le fotografie hanno mosso gli artisti verso nuove esperienze. Altre volte sono rimaste i migliori documenti critici delle opere d'arte. Altre ancora restano documenti imparziali delle attività degli artisti. Oppure sono frutto di un rapporto personale tra artista e fotografo che fa di quest'ultimo il miglior conoscitore della personalità del primo. In ultima ipotesi le loro immagini sono considerabili come delle vere opere d'arte.

All'introduzione seguono le schede biografiche dei fotografi, riferite soprattutto al loro lavoro nel campo dell'arte, e tre immagini per ognuno. Immagini singole, a parte una breve sequenza di Mussat Sartor di un incontro tra Anselmo e Merz (p. 50-51).

Alcuni dei fotografi inseriti in questa rassegna sono oggi entrati tra i grandi fotografi italiani: oltre a Ugo

201Catalogo della mostra realizzata presso la Sala dei notari a Perugia dal 12 maggio al 12 giugno 1983.

202Si registrano alcune defezioni illustri come riportato nelle prime pagine del catalogo: “Oltre ai fotografi presenti nella mostra e nel catalogo l'invito è stato rivolto a Giorgio Colombo, Gianfranco Gorgoni e Antonia Mulas che con motivazioni diverse hanno ritenuto di non poter partecipare”.

203“Hanno penetrato nei ritratti l'identità dell'artista di questo tempo”, *Camera d'arte* p. 6. Citiamo questo tratto del testo di Corà per evidenziare l'uso di linguaggio introspettivo e aulico, che pare all'autore essere necessario nella descrizione delle fotografie, evidentemente troppo altrimenti troppo poco evocative.

Mulas, Elisabetta Catalano e Mimmo Jodice. Altri sono ai più sconosciuti, come il pesarese Budy Durini o il romano Massimo Piersanti. Altri sono radicati e conosciuti più nel territorio in cui hanno operato in diversi settori commerciali, come il fiorentino Carlo Cantini o l'umbro Lionello Fabbri²⁰⁴. Altri ancora, Claudio Abate e Paolo Mussat Sartor per citare i più noti, sono oggi riconosciuti come gli specialisti della fotografia d'arte del periodo.

Questa rassegna serve come primo punto di riferimento per misurare i cambiamenti nel trattamento del tema della fotografia d'arte in Italia. La mostra, che nasce in ambito per così dire didattico, essendo organizzata dall'Accademia di Pesaro, offre forse per la prima volta una rassegna di fotografi a confronto sul tema della documentazione d'arte contemporanea. Il taglio del testo introduttivo è quello della spiegazione di una rassegna storica, benché siano trascorsi poco meno di dieci anni dalle vicende che le fotografie illustrano. A parte gli esempi di Mulas²⁰⁵, le opere e gli artisti rappresentati dalle fotografie sono soprattutto relativi alla metà degli anni Sessanta, ascrivibili all'arte povera, come Jannis Kounellis, Pino Pascali, Gino De Dominicis, Anselmo e Merz; vi sono però anche artisti concettuali, come Joseph Kosuth, Gilbert & George, Sol Le Witt, Robert Smithson.

Non è nostra intenzione considerare gli aspetti introdotti da Corà come chiavi di lettura preferenziali delle fotografie, anzi, il punto di vista che ci interessa prendere in esame è quello del valore culturale della presenza dei fotografi nell'ambiente artistico. Vedremo come, al di là della loro preparazione tecnica e teorica, è soprattutto una sensibilità ai cambiamenti in atto nelle pratiche artistiche a rappresentare l'*atout* dei migliori fotografi d'arte italiani.

Il secondo volume che vogliamo portare ad esempio viene pubblicato, cinque anni più tardi, al seguito della mostra *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80* (Guadagnini 1988)²⁰⁶.

Rispetto al precedente, il volume appare molto più ricco e curato e, benché i fotografi siano solo 8 (nel precedente erano 13), le fotografie sono molte di più.

In questo catalogo si consolidano i nomi dei più importanti tra i fotografi d'arte presenti nella mostra precedente: Abate, Mimmo Capone, Jodice, Mulas, Mussat Sartor, Paolo Pellion di Persano. Vengono integrati Giorgio Colombo, che aveva rifiutato la partecipazione alla precedente rassegna, e il fotoreporter Uliano Lucas.

Mentre i primi tra i fotografi citati sono presenti nel catalogo con almeno 10 pagine ciascuno e molte immagini, a Lucas, che non si è occupato specificatamente della fotografia d'arte nella sua carriera,

204L'archivio Fabbri, dal 2001 di proprietà della Cassa di risparmio di Spoleto, ha avuto una sua rivalutazione a partire dalle mostre organizzate nell'ambito del Festival dei due Mondi di Spoleto.

205Di Mulas, forse per rimarcare il carattere del "maestro del genere", si preferiscono pubblicare un ritratto di Giorgio De Chirico, un Alberto Burri al lavoro e un'immagine della sequenza del taglio di Lucio Fontana.

206Mostra svoltasi a Modena dal 27 marzo al 15 maggio 1988.

vengono pubblicati, in poche pagine, alcuni lavori di Piero Manzoni del 1959 e del 1960, di cui era amico.

L'introduzione è affidata a Walter Guadagnini che abbozza una sorta di ipotesi di lettura delle fotografie di documentazione suddividendole secondo alcune categorie.

La prima, "pittura-pittura", corrisponde alle opere rappresentate singolarmente, in modo isolato e tradizionale "che al fotografo richiedono solo un tipo di riproduzione meccanica, estremamente tradizionale" (Guadagnini 1988, p. 12).

La seconda, i ritratti, è rappresentata soprattutto dagli artisti ripresi all'opera, in cui "il fotografo assume un atteggiamento tale da riunire in un'unica immagine il compiersi dell'opera, l'opera compiuta e il soggetto che la compie" (p. 8).

Nella terza, i luoghi, "la fotografia, senza perdere il suo carattere documentario, si trova sempre più ad essere una sorta di interpretazione dell'opera (o della mostra), nel momento stesso in cui quest'ultima, per la sua natura così specifica, richiede la visione diretta, reale, non mediabile" (p. 10).

La quarta, i tempi, si riferisce al carattere effimero delle opere rappresentate: "all'aumento della deperibilità materiale del lavoro corrisponde quindi un aumento della persistenza dell'immagine fotografica" (p. 11).

L'ultima, il corpo, accoglie le fotografie che illustrano il corpo come presenza nello spazio dell'artista o come opera e dunque performance: "In queste immagini quindi la preminenza è tutta data alla presenza del corpo. Corpo che può agire sull'opera oppure corpo che può essere l'opera stessa, nel campo più rigoroso della performance" (p. 11).

Il tentativo di costruire dei generi per la fotografia di documentazione d'arte si rivela, in realtà, nient'altro che la descrizione del referente fotografico, ossia delle opere o delle loro caratteristiche. Riprendendo l'ordine delle categorie, vengono descritte le opere pittoriche o scultoree che per la loro presenza necessitano di una documentazione tradizionale, gli artisti ripresi in posa o durante il lavoro, gli ambienti e le installazioni che durano il tempo della mostra, le azioni e le performance in cui il protagonista è il corpo dell'artista o di chi ad esse partecipa.

La mostra ha il pregio di presentare molte immagini, tra cui diverse serie e anche alcuni provini, e di aprire il campo alla riflessione sulla capacità autoriale dei fotografi. Non si tratta di documentazione fotografica dell'arte. L'intento è al contrario di presentare, come nella mostra pesarese, delle figure di autori-fotografi che, impegnati in un settore fotografico specialistico, hanno saputo raccontarlo e interpretarlo.

I curatori, per giustificare le loro scelte, devono cercare nei fotografi delle capacità e attitudini non

prettamente fotografiche, ma in qualche modo creative, si direbbe artistiche, che li mettono in condizione di relazionarsi al mondo dell'arte con uno sguardo originale. Nel fare ciò essi escludono dalle biografie tutte le attività non svolte nell'ambito artistico, svilendo, dal nostro punto di vista, la complessità del lavoro dei fotografi. La lente di ingrandimento posta negli ultimi anni sul lavoro di Ugo Mulas nel mondo dell'arte ricalca le medesime modalità di lettura.

In questo senso si può leggere il numero monografico della rivista "Figure. Teoria e storia della critica", datato 1985. La serie di interventi analizza diversi aspetti della fotografia contemporanea cercando di risolvere le difficoltà di rapporto tra essa e le arti visive e il cinema. Gli autori presentano studi sul linguaggio della fotografia, alla ricerca di una sua autonomia rispetto alle altre arti²⁰⁷. La parte più corposa del volume si iscrive nella tradizionale modalità di intendere il binomio arte-fotografia affrontato del primo capitolo. La raccolta potrebbe per noi rivestire un certo interesse quando dedica una sezione al tema "Fotografia e arte" se non fosse che le analisi degli autori si dirigono ancora ad un'interpretazione artistica della fotografia. Solo l'ultimo degli interventi si pone in una prospettiva diversa. Infatti Francesco Poli, nel suo articolo "La visione mediata", discute (e difende) il valore delle riproduzioni dell'arte (la nostra 'fotografia d'arte') come forte strumento di valorizzazione culturale dell'arte. Nella sua breve riflessione integra una "categoria di fotografi professionisti specializzati nel lavoro di documentazione" (Poli 1985, p. 124) nel concetto di autore. Professionisti le cui fotografie "non di rado diventano una stimolante chiave interpretativa dell'attività degli artisti" (p. 124).

Sebbene si comprenda una necessità di rivendicazione dell'autorialità dei fotografi, a noi pare che la ricerca di questi aspetti creativi sia in parte fuorviante. Come vedremo, sebbene alcuni fotografi rivendichino una condivisione di certe istanze promosse dall'arte del periodo, nessuno di loro ha praticato esclusivamente la fotografia d'arte. Tutti questi fotografi restano nel solco di una considerazione del mestiere come continua ricerca di soluzioni a problemi fotografici. Sono professionisti nel senso ampio del termine, portatori, come illustra l'esempio di Giorgio Lotti sopra citato, dell'alto valore intellettuale delle immagini. È in questa loro predisposizione che sta la capacità di relazionarsi in modo intelligente con l'arte, il design e una quantità di altri settori. Ed è alla luce di questa capacità che devono essere considerati come dei veri e propri operatori culturali.

I fotografi d'arte a Milano

Pur volendo concentrare l'attenzione solo su alcuni nomi che hanno avuto rapporti stretti con l'ambito artistico milanese, non è possibile escludere dalla nostra trattazione molti altri che hanno documentato

²⁰⁷Sebbene non venga citata, "Figure" sembra riprendere il discorso avviato nella rivista "Ulisse" del 1967. Si veda il capitolo quinto.

l'arte del periodo. Tuttavia, sarebbe impossibile anche solo accennare a tutti coloro che si sono occupati professionalmente o occasionalmente di fotografia d'arte (fig. 9-12)²⁰⁸. Citeremo le sole esperienze di fotografi impegnati a Milano il cui ruolo nella documentazione dell'arte è riconosciuto e legittimato, e che per questo sono inclusi nelle pubblicazioni ricordate nelle pagine precedenti.

Dobbiamo però escludere dalla rassegna che seguirà i fotografi che, seppur fondamentali per la rinnovata arte italiana della fine degli anni Sessanta-inizio anni Settanta, non hanno lavorato a Milano o a Torino. Tra questi, attivi prevalentemente a Roma, troviamo Claudio Abate, Massimo Piersanti, Elisabetta Catalano e il toscano Aurelio Amendola. A Napoli, per quanto in condizioni meno floride (cfr. Jodice 1978), lavorano Mimmo Capone e Mimmo Jodice. Lo studio Giacomelli è importante per l'ambiente veneziano (cfr. Barbero 2006). Meno citati e conosciuti: a Genova era attivo Fernando Galardi (cfr. Galardi 2007), a Bologna Antonio Masotti (cfr. Marinella-Tromellini 2004)²⁰⁹, a Firenze Carlo Cantini. Caso particolare che merita di entrare in questa lista è Buby Durini che intesse una costante collaborazione con Beyus (cfr. De Domizio-Gusella 2008). Infine, va citato Gianfranco Gorgoni attivo tra Roma, Milano e New York.

Meriteranno nel nostro studio una particolare attenzione, e un paragrafo ciascuno - oltre al focus principale su Enrico Cattaneo -, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor e Giovanni Ricci. Abbiamo constatato che i primi due fotografi, il primo di Milano e il secondo di Torino, sono tra i pochi che abbiano veramente intessuto un rapporto privilegiato con il mondo dell'arte. Hanno potuto farlo solo a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta, accompagnando la crescita degli artisti dell'Arte povera attivi nelle loro città.

Esiste inoltre una fetta di fotografi professionisti milanesi che si sono occupati in maniera estemporanea d'arte. Tra questi citiamo l'esperienza, nei primi anni Sessanta, di Uliano Lucas.

Lucas si affaccia al mondo della fotografia giovanissimo, già dai primi anni Sessanta. Frequenta l'ambiente di via Brera e del Giamaica dove intravede la possibilità di prendere la strada del fotogiornalismo.

Il Giamaica è per i fotografi milanesi del periodo un trampolino di lancio ineguagliabile, grazie alle presenze dei fotografi della generazione precedente - già inseriti nell'ambiente professionale milanese

²⁰⁸Volendo solo citare un esempio di volume che tratta un argomento artistico di grande respiro come la scultura italiana del 900 (Pirovano 1993), incontriamo numerosi altri nomi, oltre ad alcuni tra i fotografi che analizzeremo in questa sede. Pur consapevoli della distanza tra l'arco di tempo e l'area geografica considerati dalla pubblicazione rispetto a quelli da noi analizzati, nell'elenco dei crediti fotografici troviamo: Sergio Anelli, Bruno Balestrini, Gabriele Basilico, Luca Carrà, Renato Carrieri, Foto Mercurio, Salvatore Licitra, Enzo Mininno, Antonia Mulas, Fabrizio Parolini, Parvum Photo, Cesare Somaino, Studio Gris. Purtroppo non è citata la corrispondenza tra le immagini e rispettivi autori. Questa sequenza di nomi si aggiunge a quella citata trattando il caso di Attilio Bacci.

²⁰⁹A ulteriore testimonianza del recente interesse del mercato per le fotografie d'arte, è da notare la mostra dedicata ai ritratti d'artista di Masotti realizzata nell'ambito dell'edizione del 2012 della Fiera dell'arte di Bologna.

(soprattutto Mulas, Mario Dondero e Alfa Castaldi) - e di numerosi artisti. Oltre a ciò hanno sede nelle vicinanze diverse agenzie fotografiche e, soprattutto, diverse redazioni di quotidiani e periodici.

Lucas fa parte di una generazione per la quale, come già abbiamo notato, l'amatorialismo non è più l'unico punto di riferimento per approcciare allo strumento fotografico, in particolar modo a Milano dove il professionismo sta diventando una realtà²¹⁰.

Nei primi anni Lucas fotografa la cronaca a Milano per quotidiani come "Stasera" o "l'Unità", testate come "Vie Nuove", "Noi Donne", ma anche per "Ferrania" e "Il Mondo"²¹¹. Si tratta evidentemente di rispondere a diverse esigenze editoriali che considerano e usano la fotografia secondo modalità eterogenee. È lo stesso Lucas che, raccontando i suoi primi anni di attività, ce ne offre testimonianza: "su un avvenimento politico o sociale scattavo una fotografia che doveva dare l'essenziale, sviluppavo e consegnavo [...] con il resto della pellicola coglievo delle situazioni all'interno di un caffè, di un bar [...] dove c'era un luogo che mi incuriosiva scattavo" (Lucas 1997, p. 6).

Non vogliamo certo ripercorre tutta la biografia del fotografo milanese. Ci interessa mettere in primo piano, prendendo ad esempio uno stralcio della sua vita, l'esistenza di un ambiente fertile per la fotografia professionale che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, dà adito a diversi sviluppi per la fotografia italiana. Ribadiamo che in questo ambiente difficilmente i fotografi, all'inizio della loro carriera, potevano proporsi in unico settore (cronaca, pubblicità, ecc.).

Dunque, le frequentazioni artistiche di Lucas sono ascrivibili al Bar Giamaica e, più in generale, a via Brera, dove all'epoca si potevano incontrare, tra gli altri, artisti quali Enrico Castellani, Piero Manzoni, Vincenzo Agneti, Lucio Fontana. Da qui nascono i numerosi ritratti che codificano Lucas tra i fotografi degli artisti degli anni Sessanta (fig. 13 e 14). Lucas verrà tuttavia riconosciuto tra i maggiori fotoreporter italiani del periodo e del decennio successivo.

Tra i principali fotografi operanti a Milano dagli anni Cinquanta c'è l'Olandese Arno Hammacher. Dopo la formazione in patria, Hammacher si trasferisce in Italia tra 1956 e 1957; vive e lavora a Milano sino al novembre 2003 collaborando con importanti periodici e riviste d'architettura tra cui "Domus", "Casabella" e "Abitare". Non ha una vera specializzazione, tra i suoi lavori infatti si trovano la documentazione di opere d'architettura, scultura, design e attività industriali, ma anche oggetti d'arte popolare e produzione artigianale, e reportage sull'ambiente e sul territorio. Di notevole interesse l'attenzione rivolta dal fotografo tra il 1958 e 1961 alle trasformazioni delle realtà urbane ed industriali.

²¹⁰Per la ricostruzione delle tappe fondamentali del fotogiornalismo a Milano e la nascita del "free lance milanese", cfr. Pellegrini 1982.

²¹¹La vicenda del periodico "Il Mondo", per quanto riguarda il modo particolare con Mario Pannuzio utilizzava la fotografia è nota e discussa in numerosi volumi. Si veda a questo proposito cfr. Valtorta 2005, in part. § *Intorno al Mondo*, pp. 202-207.

Per concludere non mancano nella produzione di Hammacher ricerche formali-astratte a partire da elementi naturali come acqua, mare, sabbia, alberi, foglie.

Oggi le attività del fotografo sono documentate grazie all'Archivio Immagini (AIM) della Regione Lombardia che conserva materiali fotografici originali di Hammacher, tra cui una grande quantità relativa all'attività svolta su committenza di artisti o editori per volumi d'arte tra il 1966 al 1990²¹². La figura di Hammacher rappresenta un esempio di freelance dalla grande preparazione tecnica e capace di spaziare in numerosi ambiti senza nessun imbarazzo.

Altro nome molto importante per la fotografia italiana è Gianni Berengo Gardin che rappresenta un caso simbolico del passaggio dal circuito amatoriale all'ambito professionale.

Berengo Gardin inizia a partecipare ai concorsi del circuito amatoriale già nel 1954, aderendo dopo il 1955 al “Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia” capeggiato da Italo Zannier (cfr. Zannier 1987). Dopo quasi dieci anni di successi come dilettante, nei primi anni Sessanta inizia a occuparsi professionalmente di fotografia e dal 1965 decide di intraprendere la carriera di fotoreporter. Dapprima lavora soprattutto con “Il Mondo”, ma negli anni successivi collaborerà con le maggiori testate nazionali e internazionali come “Domus”, “Epoca”, “Le Figaro”, “L'Espresso”, “Time”, “Stern”.

Come per Lucas, la sua attività nel mondo dell'arte non è che una parte del più variegato mestiere di fotografo professionista. Più di Lucas, invece, alcune collaborazioni, come quella con la rivista “Domus”, lo indirizzano a realizzare servizi nel mondo dell'arte. Grazie alla rivista “Domus” possiamo sondare alcune prove del Berengo Gardin fotografo professionista (fig. 15 e 16).

Tra i professionisti che hanno svolto un'intensa attività nell'arte, è importante citare Mario Carrieri che, in collaborazione con Paolo Vandrash, ha lavorato a numerosi progetti di documentazione di opere e collezioni d'arte. Carrieri è figlio dello scrittore, poeta e critico d'arte, Raffale, che intrattiene stretti rapporti con numerosi artisti a partire dagli anni Trenta. Dal 1962, e per quindici anni, il fotografo collabora con Amilcare Pizzi, tipografo di riferimento per le edizioni d'arte internazionali. Pizzi lo incarica di scattare le fotografie per una collana di libri patrocinata dall'UNESCO sul patrimonio artistico dell'umanità. L'attività di Carrieri²¹³ non si limita dunque alla sola documentazione di opere

²¹²Le informazioni sono tratte dalla scheda del Fondo del fotografo nel sito <http://www.cultura.regione.lombardia.it> (ultima consultazione ottobre 2013). Tra le altre cose la scheda ci informa della presenza di numerose collaborazioni con scultori: “Tra i contenuti e i soggetti relativi alla documentazione di opere d'arte, architetture e sculture: Catalogo delle sculture di Mario Negri. Data delle riprese: dal 1957 in poi (provini e negativi); Le sculture di Amalia Dal Ponte. Data delle riprese: 1960 circa (provini e negativi); Le sculture di Francesco Somaini. Data delle riprese: 1960 circa (provini e negativi); Le sculture di Iginio Balderi. Data delle riprese: dal 1965 al 1972 circa (provini e negativi); Le sculture di Fausto Melotti. Data delle riprese: dal 1967 circa (negativi); Le sculture di Kengiro Azuma. Data delle riprese: 1970 circa (provini e negativi); Le sculture di Carlo Ciarli. Data delle riprese: 1984 (provini e negativi)”.

²¹³Carrieri è conosciuto nella storia della fotografia italiana per aver realizzato uno dei primi volumi fotografici in veste d'autore. Leggiamo nella sua biografia che nel 1957 abbandona ogni attività per dedicarsi all'elaborazione di un ampio progetto fotografico su Milano, e fra il gennaio e l'agosto dell'anno successivo esegue, con una macchina di piccolo

d'arte, ma anche al paesaggio e alla fotografia d'architettura.

Aneddotica ma degna di nota l'informazione citata nella biografia del fotografo in cui si accenna al trasferimento, nei primi anni Settanta, dell'attività nello studio in via Spallanzani di Ugo Mulas che, già gravemente malato, morirà nel marzo del 1973.

Come sopra accennato a collaborare con Carrieri c'è Paolo Vandrash. Sbarcato dalla Sardegna a Milano agli inizi degli anni Sessanta, Vandrash per alcuni anni lavora presso la Graphoto, un laboratorio fotografico affiliato all'editore Arnoldo Mondadori. In questo ambito conosce diversi fotografi per cui stampa le fotografie (tra cui Mulas, Sergio Del Grande, Mario De Biasi e lo stesso Carrieri, che alla Mondadori lavora alla catalogazione dell'archivio fotografico del settimanale "Epoca"). Dopo pochi anni passa a lavorare alle dipendenze di Carrieri, dove permarrà per 15 anni. Dall'inizio degli anni Ottanta, Vandrash prosegue l'attività in proprio dedicandosi esclusivamente alla documentazione storico-artistica per gallerie private, istituti di credito ed enti pubblici (fig. 17).

Di un certo interesse anche la figura di Nino Lo Duca. Inizia l'attività presso lo studio milanese Aragozzini²¹⁴ dove si occupa soprattutto di industria e di pubblicità. Nel 1969 si mette in proprio, collaborando con vari periodici di pubblicità, arredamento, moda e arte. Di particolare interesse è la mostra personale sul fotografo organizzata nel 1972 alla galleria il Diaframma, intitolata *Artisti visti da Nino Lo Duca*²¹⁵. L'esposizione segue il percorso nell'arte iniziato da Lanfranco Colombo con l'esposizione delle fotografie di *New York* di Mulas del 1967.

Ultimo dei fotografi milanesi degni di nota in questa lista è Fabrizio Gharghetti. Egli inizia la carriera nel 1966, lavorando per riviste di musica come "Musica Jazz" e "Jazz Magazine", e interessandosi a gruppi di avanguardia musicale, teatrale e artistica. In questo suo interesse va citato un

formato, 3500 scatti in centro città: 134 vengono scelti nel 1959 per formare la sequenza, suddivisa in dieci scene, del volume *Milano, Italia*, edito per l'editore Carlo Maurilio Lerici (Carrieri 1959). A seguito di questo sforzo lavorativo inizia un percorso professionale che lo porta a realizzare altri progetti di documentazione delle città tra cui: *The waters of Rome* (Londra 1966); con una specifica collaborazione con l'editore parigino Albin Michel: *Paris* (Parigi 1971), *Rome* (Parigi 1971), *Venezia* (Parigi 1971), *Madrid Tolède* (Parigi 1972), *New York* (Parigi 1972). Per quanto riguarda la documentazione storico artistica a titolo di esempio citiamo: *Il Duomo di Como* (Milano 1971), *Il Castello sforzesco: le raccolte artistiche: pittura e scultura* (Milano 1974), *Capolavori di arte decorativa nel castello Sforzesco* (1975), *Il Palazzo dei Principi in Correggio* (Cinisello Balsamo 1975).

²¹⁴Dalla scheda SIRPAC – Fotografo 875 - Vincenzo Aragozzini dopo aver lavorato con Luca Comerio aprì nel 1910 uno studio in Galleria De Cristoforis a Milano. Fu fotografo della Casa Reale e partecipò alla prima guerra mondiale in qualità di fotografo presso il Comando del Corpo d'Armata. Fotografo i danni di guerra conseguenti al secondo conflitto mondiale e fu il fotografo della Fiera Campionaria. In ambito industriale, oltre alla committenza della SNIA ebbe, solo per citare alcune aziende, quelle della Montecatini, della Innocenti, della FIAT, della Philips, della Pirelli, a partire dal 1918-20. Poi fu il fotografo della SOGENE, quindi dei cosiddetti palazzinari di Milano, per il cui Comune realizzò un'imponente documentazione dei grattacieli e della metropolitana. Dopo il 1934 si associò con Crimella. Nel 1953 aveva studio a Milano in via Borsieri 29, cfr. www.sirpac-fvg.org.

²¹⁵Mostra alla galleria il Diaframma di Milano, dal 1 al 14 febbraio 1972, con presentazione di Aurelio Natali. Da questa mostra scaturisce poi l'idea del libro fotografico "Arte e Fotografia" edito nel 1976 che abbiamo già citato nel capitolo primo.

grosso lavoro di documentazione degli eventi artistici legati a manifestazioni ormai storiche come "Milano Poesia" (di cui Gharghetti possiede l'intero archivio), il movimento Fluxus e la Fondazione Mudima. Oltre a questi interessi specificamente artistici, Gharghetti lavora in vari settori commerciali come la pubblicità e il design (fig. 18).

Giorgio Colombo, professionista dell'arte

Con Giorgio Colombo incontriamo una delle poche figure di professionisti capace, dopo i primi anni di gavetta, di dedicarsi esclusivamente alla fotografia d'arte. Nato a Milano nel 1945, Colombo comincia a fotografare verso i vent'anni. Grafico, fotografo, amante dell'arte contemporanea, collezionista, si è sempre contraddistinto per la meticolosità del suo operare. A Colombo riconosciamo una partecipazione attiva al circuito artistico dovuta a una affinità con gli artisti, affinità che ritroveremo in Mussat Sartor, nel romano Claudio Abate²¹⁶, in Ugo Mulas e solo in parte in Cattaneo.

Nella sua carriera, Colombo ha frequentazioni con artisti e galleristi italiani che lo portano a essere uno dei più importanti fotografi dell'Arte povera in Italia²¹⁷. Numerose anche le frequentazioni con gli artisti stranieri della Minimal art, di cui documenta dapprima le opere passate nelle gallerie italiane e successivamente in quelle internazionali.

Colombo, al pari di Cattaneo e Ricci – che affronteremo oltre – è tra i frequentatori delle vernici milanesi, e documenta sistematicamente gli eventi a cui partecipa. Questa attività inizia per passione già nel 1963²¹⁸. Nel decennio che segue Colombo si occuperà di fotografia non in via esclusiva, lavorando dapprima in zinco-tipografia, poi come grafico in un'agenzia pubblicitaria, *art director* per la casa editrice Achille Mauri e in seguito per lo studio Sottsass, per passare all'Olivetti Corporate Image. Dal 1971²¹⁹ apre il proprio studio fotografico con l'obiettivo di dedicarsi esclusivamente d'arte²²⁰.

Da quel momento, Colombo stabilisce rapporti preferenziali con numerose gallerie:

frequentavo in particolare l'Apollinaire, Il Naviglio, L'ariete e anche altre. Il rapporto più stretto è stato con Franco

²¹⁶Abate ha rappresentato per la Galleria "L'Attico" di Fabio Sargentini a Roma e per gli artisti che vi gravitavano attorno, quello che, come vedremo, è stato Paolo Mussat Sartor a Torino. Recentemente mettono in luce la figura di Abate due cataloghi di mostre realizzate a Rovereto nel 2007 e a Milano nel 2013. Cfr. Bonito Oliva – Abate 2007, Abate 2013.

²¹⁷Per un approfondimento sugli artisti e le opere riprese da Colombo si veda il sito <http://www.giorgiocolombo.it>. Un'interessante sezione del sito propone le innumerevoli pubblicazioni sull'arte povera con sue fotografie.

²¹⁸"Ho seguito i corsi di pittura della scuola del Castello Sforzesco per quasi 5 anni, così ho cominciato a fotografare arte per mia documentazione personale. Dal 1963 ho iniziato a fotografare in modo sistematico le opere, gli artisti, gli avvenimenti che hanno costruito il mio archivio", le citazioni riportate sono tratte da un'intervista da noi realizzata col fotografo, cfr. Colombo 2013.

²¹⁹"L'incontro con Ugo Mulas è stato importante, lui mi ha convinto che ero più fotografo che grafico, avevo 25 anni. Mi disse "il passo o lo fai adesso o sarà troppo tardi", così ho lasciato un lavoro sicuro e ben pagato all'Olivetti e ho aperto lo studio".

²²⁰"Non era per niente facile fare soldi con l'arte, in particolare l'avanguardia. Per anni il mio credo è stato "fotografa l'arte e mettila da parte" e farlo era anche costoso (l'attrezzatura, i materiali, ecc.). Quindi dovevo accettare quello che offriva la committenza e che veniva pagato (moda, pubblicità, design, ecc.)".

Toselli che in quegli anni faceva le mostre più all'avanguardia, esponendo gli artisti che poi sono diventati i grandi. Ho praticamente documentato tutta l'attività della sua galleria dal 1970 in poi.

Non solo: Colombo sarà collaboratore di numerosi editori e riviste, stabilendo salde relazioni con alcuni di essi: “ho lavorato molto per la Condè Nast (Vogue, Casa Vogue, ecc.), per “Domus”. Tra gli editori Fabbri, Electa, Skira, Rizzoli. Uno stretto rapporto dal 1971 al 1978 con la rivista “Data” diretta da Tommaso Trini e, dal 1969 a oggi, con “Flash Art”.

Agli inizi il lavoro di Colombo non era formalizzato:

Per i primi anni non si può parlare di commesse, in quanto la frequentazione e l'interesse agli artisti emergenti, nascevano per mia iniziativa. Poi proponevo agli editori le fotografie per la pubblicazione. I primi importanti incarichi, sempre sulle mie proposte, venivano dalla Condè Nast.

È dunque lo stesso fotografo a credere nell'importanza del suo mestiere. Ciò gli permette di stringere rapporti con molti artisti: “in modo particolare con Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Ettore Spalletti. Tra i critici un rapporto importante è stato quello con Tommaso Trini in particolare nel periodo di Data”. Ma, racconta il fotografo, la vera svolta del lavoro avviene grazie all'incarico di documentare la collezione Panza di Biumo²²¹, incarico che lo impegnerà per ben 25 anni:

Una collezione molto importante e molto impegnativa sul piano della documentazione e della conservazione dell'archivio. Questo mi ha dato i mezzi per lavorare esclusivamente per l'arte. Intanto le fotografie, fatte molti anni prima, che quasi nessuno voleva, sono diventate importanti e richieste dagli editori e dai musei.

Prima di questo lavoro le esperienze più significative dei primi anni citate da Colombo sono: una collana di volumi uscita per l'editrice Mauri, di cui era art director²²², il primo dei quali dedicato a Enrico Castellani; il catalogo di un'esperienza artistica di Mario Ceroli; il volume *Once Upon A Time* con fotografie di Colombo e testi di Lawrence Weiner e, a partire dal 1964, la documentazione delle Biennali di Venezia.

Approfondiremo i primi due per la singolarità nell'uso della fotografia nell'impaginato dei volumi. *Enrico Castellani pittore* (1968) è un libro in formato quadrato, 30 x 30 cm, composto da testi di Vincenzo Agnetti e immagini, a colori e in bianco e nero, di vario soggetto, per lo più realizzate da Colombo.

L'opera dell'artista di Azimut è descritta attraverso numerose immagini dei quadri e dello stesso

²²¹La Collezione Panza nasce a partire dagli anni Cinquanta, su iniziativa di Giuseppe Panza, e raccoglie opere di Rothko, Kline e Tapes, e durante gli anni Sessanta i più famosi esempi di Pop Art (Liechtenstein, Oldenburg e Rosenquist), della corrente minimalista (Andre, Serra, Nauman), e di quella concettuale (Koschut, Lewitt, Weiner), per poi concentrarsi sugli esempi più significativi della Land Art. Per approfondire la storia della collezione cfr. Panza 2006.

²²²“All'epoca ero art director della casa editrice, quindi responsabile e autore per la grafica dei 4 volumi. Per Castellani e Baj sono anche mie tutte le fotografie, salvo alcuni materiali provenienti dagli archivi degli artisti. Per Fontana, tutte le fotografie sono di Ugo Mulas che ho conosciuto personalmente in quell'occasione”, Colombo 2013. I quattro volumi a cui Colombo si riferisce sono: Castellani 1968, Baj 1968, Fontana 1969 e Le Parc 1969.

Castellani ripreso durante il lavoro e in altre situazioni informali. I testi si propongono di descrivere la processualità del lavoro di Castellani²²³. Agnetti si sofferma molto su specifiche descrizioni dei particolari dell'opera e della sua costruzione. In questo è pienamente supportato da diverse sequenze composte da decine di immagini che affrontano gli stessi temi, e si concentrano sulle qualità materiche dei quadri. Questa parcellizzazione delle immagini riprende, dal lato formale, la sequenzialità dei fotogrammi, la provinatura o i fotogrammi cinematografici; dal lato contenutistico, imita le forme e la loro continua moltiplicazione nelle opere di Castellani. In questo gioco tra chiodi e fotogrammi si interpongono stralci di opere a doppia pagina che, al confronto con i “provini” precedenti, sembrano enormi gigantografie (fig. 19 e 20).

Si susseguono le opere ridotte a dimensioni minime nelle immagini, intervallate da pagine dedicate ai ritratti dell'artista e del suo entourage e da quadri a piena pagina.

Il testo e le immagini sono intrecciati in una griglia rigida (fig. 21), una matrice aritmetica, che richiama il linguaggio del testo. Agnetti usa formule pseudo-matematiche che danno il senso del lavoro di Castellani, sospeso tra la rigidità del programma pittorico e l'apertura all'infinità dei numeri e del loro uso.

Nello sfogliare il libro si trovano materiali diversi, dalle stampe a colori e in bianco e nero, alle parole stampate su cartoncino o su veline semi opache, che danno un andamento imprevedibile al volume. Il libro si apre su una sorta di carta d'identità dell'autore stampata su una velina che lascia trasparire il volto dell'artista e si chiude con le parole di Agnetti²²⁴ - che opportunamente data il testo - sempre con il gioco della trasparenza, stavolta su un'opera in costruzione.

Qualche anno più tardi Colombo realizza una sorta di film su carta per la mostra di Mario Ceroli a Pesaro (cfr. Ceroli 1972).

Colombo conosce Ceroli a Parigi in occasione dell'allestimento della mostra *4 Artistes Italiens plus que nature*, presso il Musée des Arts Décoratifs. Da quell'incontro nasce una stretta amicizia e la conseguente costante attività di documentazione delle opere e del lavoro dell'artista. Lasciamo alle parole di Colombo la spiegazione della nascita del volume:

Per la mostra di Pesaro il progetto era di realizzare una documentazione del montaggio della mostra. Per ragioni logistiche e altri impegni non ho potuto accettare l'incarico. Quindi Mulas ha iniziato le riprese. Pochi giorni dopo ha dovuto abbandonare per sopraggiunti problemi di salute. La disperazione di Ceroli per l'interruzione del progetto mi ha convinto ad accettare di prendere il posto di Ugo. È stata un'esperienza faticosa ma anche divertente,

²²³A titolo di esempio: “E il percorso (lavoro dell'artista) ha programmato le profondità che dovranno apparentemente occupare la superficie a disposizione. Non è il lavoro, il prodotto, che esce dalla materia, ma il lavoro che sottrae la materia, la occupa, la sostituisce. Il telaio stesso è già stato programmato dai punti, e i punti (dove la tela dovrà emergere e penetrare) dai chiodi e viceversa”, (Castellani p. 14).

²²⁴“Pertanto l'operazione combinatoria si avvicina a un punto inestimabile dove la posizione è relativa a tutti gli altri punti che comunque sono l'inizio. Il vettore che ci viene incontro si allontana. Milano 25-5-968” (p. 37).

il montaggio della mostra è durato oltre un mese. Ne è nato un libro con quasi 1.500 fotografie che documentavano giorno per giorno la costruzione della mostra, l'inaugurazione e la festa finale. Ricordo con piacere che a Mulas era piaciuta la mia idea di fare il libro come una sequenza cinematografica (Colombo 2013).

Parole che ci danno il senso del lavoro svolto. Colombo dimentica, nel descrivere il volume, che le ultime fotografie sono dedicate alla fruizione delle opere da parte del pubblico il 9 luglio, giorno successivo all'inaugurazione (fig. 22).

La griglia in cui si dipanano le immagini è rigidissima, nove fotogrammi per pagina, intervallati da una pagina che reca la sola indicazione della data delle riprese. Un vero racconto per sole immagini, o fotoracconto, per riprendere la formula cara a Crocenzi.

Questi due volumi ci danno una cifra stilistica del Colombo fotografo e impaginatore, e ci paiono in continuità tra loro proprio per un'idea personale nell'uso delle immagini nelle pagine dei libri.

Abbiamo introdotto una tendenza verso la narrazione fotografica nel quarto capitolo come ipotesi di evoluzione della fotografia italiana a partire dagli anni Cinquanta, propugnata da Crocenzi e proseguita nei libri di Arcari. Non è possibile testimoniare una vera e propria relazione diretta tra i lavori di Colombo e i due precursori di questo modo di usare le immagini, anche se lo stesso Colombo definisce Arcari come “teorico ed educatore” (COLOMBO 2013). Tuttavia, se dovessimo esibire la prova della realizzabilità delle istanze sul racconto per immagini, è proprio verso i volumi di Colombo, assieme ad alcune esperienze di Mulas e di Cattaneo, che volgeremmo lo sguardo.

A partire da questi esempi, ci sembra legittimo affermare che è proprio nel campo della documentazione dell'arte che le istanze della fotografia narrativa, incontrandosi con le innovazioni delle pratiche artistiche e con alcune figure di fotografo-intellettuale, trovano una via nuova all'uso delle immagini. È nell'interpretazione dei processi creativi degli artisti che si possono sperimentare queste nuove strade. È in un'editoria che non rispecchia i canoni di quella tradizionale e di massa che si può riscontrare uno spazio di libertà, concesso ai fotografi, per la costruzione di nuovi modi di usare la fotografia.

Paolo Mussat Sartor, arte povera da vicino

Sebbene Mussat Sartor non sia attivo a Milano, nel periodo da noi preso in considerazione, ma quasi esclusivamente a Torino, ci è parso significativo far rientrare in questo studio un accenno alla sua figura principalmente per due motivi. Il primo è che il fotografo torinese è stato il primo in Italia a godere di una pubblicazione retrospettiva sulla sua attività nel campo dell'arte, in un'epoca in cui non era argomento ancora in voga. Il secondo motivo è che la galleria per cui lavora Mussat Sartor, è in stretto contatto con la Toselli di Milano, dove ritroveremo molti dei fotografi milanesi qui citati. Le mostre che i fotografi milanesi documentano alla Toselli sono spesso già passate sotto l'obiettivo di Mussat e così gli

artisti.

Attivo dal 1966, Mussat Sartor è divenuto un punto di riferimento per l'immagine della storia dell'arte contemporanea italiana grazie alle sue collaborazioni con gli artisti e i galleristi operanti a Torino tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta. Dopo un decennio di attività, nel 1979 viene pubblicato il volume *Paolo Mussat Sartor 1968-1978* (Mussat Sartor 1979) che riassume le sue principali esperienze con numerosi artisti ascrivibili all'arte povera²²⁵.

Questo volume è il primo prodotto in Italia, dopo *New York* di Mulas, che si pone l'obiettivo di raccontare una stagione artistica attraverso l'interpretazione di un fotografo. L'ideazione è di Mussat Sartor, che sente probabilmente di aver concluso una fase importante della sua carriera.

Una carriera che comincia nel 1964, quando Mussat trova impiego come fotolitografo, apprendendo le basi tecniche del processo di sviluppo e stampa fotografiche. L'anno successivo inizia a fotografare da autodidatta. Per alcuni anni collabora con designer e architetti²²⁶ - grazie a un amico che lo introduce nell'ambiente - e propone le sue fotografie a riviste d'architettura come "Domus", "Abitare", "Casa Vogue" e "Ottagono".

Grazie all'amico d'infanzia Tucci Russo, in quegli anni factotum del gallerista Enzo Sperone e successivamente gallerista a Torino, alla fine del 1968 Mussat inizia a lavorare con la galleria Sperone e conosce e fotografa gli artisti italiani e stranieri che in quegli anni vi espongono le loro opere.

Nell'ambiente torinese, artisticamente in pieno fermento, non ci sono fotografi che possono vantare uno specifico interesse per l'arte e la sua documentazione²²⁷. Mussat si mette a disposizione del gallerista per entrare nel vivo del circuito artistico che sino ad allora aveva frequentato tangenzialmente. Secondo il fotografo, Sperone sente la necessità di collaborare con un fotografo capace di seguire i diversi aspetti della documentazione delle attività della galleria. Necessità che, ai nostri occhi, pare riconducibile alla natura delle opere e degli eventi che il gallerista propone²²⁸.

La testimonianza di Mussat Sartor ci introduce nel clima in cui questa collaborazione ha inizio:

Non dimentichiamoci che io ero un ragazzo, avevo vent'anni, ma anche questi artisti, che poi sono diventati, fortuna loro, famosi e importanti nel mondo, la maggior parte aveva la mia età. Devo riconoscere che questa

225Nel 2008 a Mussat viene dedicata una mostra a Torino e New York il cui catalogo amplia il numero di immagini del libro del 1979 e contiene un'intervista realizzata dal curatore al fotografo (cfr. Mussat Sartor 2008).

226"Lavoravo con una ditta di mobili, la Gufram, che faceva dei mobili imbottiti in poliuretano, e collaborava con Piero Gilardi, con l'architetto Pinuccio [Giuseppe] Raimondi, con Ugo Nespolo che allora aveva fatto dei lavori di design, con Pietro Derossi, Giorgio Ceretti, Riccardo Rosso [Gruppo Strum], che avevano prodotto una serie di mobili sperimentali. Per cui io lavoravo per loro". Le citazioni riportate in questo paragrafo sono tratte da un'intervista da noi realizzata col fotografo, cfr. Mussat Sartor 2013.

227"Probabilmente c'era il fatto che alla fine degli anni Sessanta non c'erano fotografi specializzati, soprattutto a Torino, e la galleria lavorava con un fotografo che ha fatto anche delle belle immagini, ma faceva un po' di tutto, dall'industria, ai matrimoni".

228Il gallerista sarà in contatto con Toselli di Milano, con il quale svilupperà un canale di passaggio di mostre tra Torino e Milano e viceversa. Per un approfondimento sulle Enzo Sperone e la sua attività di gallerista cfr. Sperone 2000.

collaborazione ci ha fatto crescere un po' tutti. Io ho passato quattro o cinque anni molto interessanti. Questo sodalizio con gli artisti è stato molto curioso, interessante, stimolante fino al 1974-1975. Nel momento in cui la situazione si è espansa per l'Europa e nel mondo io non ho avuto più modo di seguirli.

L'orizzonte culturale in cui si trova a operare il fotografo è dunque di sperimentazione e innovazione²²⁹. La sua formazione e impostazione è totalmente al di fuori delle logiche amatoriali che abbiamo analizzato nella prima parte di questo lavoro e che, negli anni in cui Mussat inizia a lavorare, può rivestire ancora qualche interesse esclusivamente a Milano.

Mussat ha conoscenze nell'ambito dell'architettura, del design e dell'arte. La sua formazione è esclusivamente professionale. Tuttavia il fotografo, quando incontra gli artisti, è ancora all'inizio della sua carriera e può permettersi di lavorare stimolato dalla curiosità per l'ambiente in fermento e dalla necessità di cercare modalità autonome di documentazione dell'arte, immuni da influenze e da addottrinamenti tecnici²³⁰ e formali.

Non solo, la disponibilità di Mussat esce dal campo prettamente professionale per riversarsi anche sulle sue abitudini quotidiane, come ci spiega lo stesso fotografo:

Io avevo anche il privilegio di fotografare le loro prime opere, di fotografare le loro discussioni, il loro modo di vivere, di andare a cena con loro, di avere dei momenti ludici, di sentire delle discussioni. Li ho frequentati non dico giornalmente ma settimanalmente.

Pur non occupandosi esclusivamente di arte a livello professionale, ma continuando le sue collaborazioni con le riviste di architettura e design, Mussat intrattiene continui rapporti con gli artisti stabilendo anche relazioni preferenziali. Tra queste, già prima di lavorare per Sperone, frequenta Luciano Fabro. In quegli anni lavora molto con Alighiero Boetti e Giuseppe Penone e, successivamente, manterrà una costante collaborazione con Giulio Paolini. Le gallerie che maggiormente frequenta, oltre alla Sperone (che nel 1973 aprirà uno spazio a Roma e poi si sposterà a New York), sono la Stein e la Russo a Torino, la Toselli e la Françoise Lambert a Milano.

Prima di descrivere brevemente il libro da cui siamo partiti nell'introdurre la figura di Mussat Sartor,

229“Ho iniziato così a fotografare e nel mio lavoro c'era precarietà, sperimentazione e scoperta come si ritrovava nel lavoro degli artisti che seguivo”, Guadagnini 1988, p. 20.

230Anche a livello tecnico Mussat sceglie di consolidare le sue nozioni basilari e concentrarsi sulle modalità di approccio al lavoro: “Io non frequentavo mai gli ambienti dei fotoamatori dove si parlava di fotografia con più grana o con meno grana, un Mondial o un b76, un hp6 un hp5 ... le devo dire che, appena ho potuto, ho acquistato un set di macchine fotografiche che per me era il meglio che poteva esserci. Per cui ho investito i primi anni di guadagni un po' per vivere ma soprattutto per comprare queste macchine che ho ancora adesso e che trovo vadano benissimo. Per quanto riguarda il tipo di pellicola ho sempre cercato di standardizzare, ho lavorato sempre con massimo due tipi di pellicola un'alta sensibilità e una media sensibilità. Però a un certo punto ho lavorato con un solo tipo di pellicola che va da 20 a 22 DIN. Ho sempre cercato di standardizzare. Non sono mai stato maniaco per le carte super raffinate come Oriental, che a Torino si faceva fatica a trovare nelle varie gradazioni. Ho lavorato con della carta ottima della ILFORD che uso ancora adesso. Sono passato alle plurigraduate quando non c'erano più le graduate. Io credo di essere un bravo stampatore. Anzi egregio. Non ho dedicato il mio tempo nella sperimentazione dei materiali, ma ho sempre cercato di sperimentare il lavoro”.

vale la pena accennare alla manifestazione *Al di là della pittura* (San Benedetto del Tronto 1969) (fig. 23) a cui il fotografo parteciperà accompagnando l'artista Ugo Nespolo²³¹. Per Mussat Sartor la biennale di San Benedetto è un'opportunità per entrare in contatto con numerosi artisti e operatori del settore al di fuori del circuito torinese²³². Il fotografo non perde l'occasione per fotografare opere²³³ che non conosce. Tra queste talune fotografie diverranno, negli anni a venire, le immagini permanenti di alcuni lavori. È il caso, raccontato dal fotografo, di una porta murata²³⁴ di Jannis Kounellis:

Un lavoro molto bello. Anche lui usa questa fotografia, perché è come se per Kounellis il lavoro non fosse “il lavoro”, ma la fotografia del lavoro. È una fotografia di un muro chiuso. Una porta murata con dei sassi. Forse il suo primo muro chiuso. L'ho pubblicato sempre nei miei libri perché capisco che è un lavoro importante per lui ma anche per me.

È quest'ultima una sorta di dichiarazione di empatia nei confronti dell'artista, riflesso di una volontà di comprensione, da parte del fotografo, del lavoro documentato e delle intenzioni che ne motivano l'esistenza. Una volontà di entrare nelle dinamiche del lavoro artistico che corrisponde a quell'attitudine intellettuale che avevamo definito con Giorgio Lotti come serietà professionale. Questo aspetto è, più che in altri fotografi, determinante nella lettura delle immagini di Mussat Sartor; esso rivela una vicinanza e un senso di appartenenza ai processi artistici in atto in quegli anni. Si direbbe quasi un senso di affetto che si comprende anche nel suo attuale atteggiamento nei confronti della memoria del periodo accumulata tra i cassetti del suo archivio²³⁵.

Passando a *Paolo Mussat Sartor 1968-1978*, il volume racchiude dieci anni dell'attività di Mussat. Le vicende legate all'edizione, narrateci dal fotografo, parlano di un primo accordo per l'uscita nella collana “Einaudi letteratura”, curata da Paolo Fossati, che non ha buon fine. Mussat decide di pubblicare comunque il volume grazie alla diretta conoscenza dell'editore Ippolito Simonis, che gli offre la propria casa editrice, la Stampatori. Il testo di introduzione, che in una prima ipotesi doveva essere composto da Germano Celant, viene affidato a Achille Bonito Oliva.

Il testo descrive i vari artisti presenti nel libro e accenna all'atteggiamento del fotografo nel riprendere

231Nespolo è tra gli artisti invitati alla mostra. Nel catalogo è presente l'opera *Itinerario*, dello stesso anno, in cui la fotografia ha un ruolo determinante.

232“C'erano artisti con cui già lavoravo come Mario Merz, Pierpaolo Calzolari, Aldo Mondino, ecc. Lì ho conosciuto molti artisti. Ogni tanto penso a San Benedetto c'erano non so 40 artisti, tra cui molti che sono spariti. [...] Ho conosciuto per esempio Bruno Munari, Ceroli, Marotta”.

233Alcune di queste fotografie si possono vedere a corredo dell'articolo di presentazione della rassegna in *Flash Art* n. 13 del 1969.

234Il lavoro di Kounellis di San Benedetto è il primo esempio di una serie di porte murate: Roma 1971; Moenchenglbadbach 1978; Roma 1980; successivamente Baden-Baden, Londra e Colonia. Cfr. <http://blog.libero.it/EMPATICAMENTE/7744315.html>.

235“Ci sono cose a cui sono affezionato. Una cosa che faccio con un certo diniego è andare a cercare nell'archivio delle vecchie immagini, perché rappresentano anche un periodo di vita, e un incontro con persone che non ci sono più, tanti artisti: De Dominicis, Mario Merz, Boetti, Vettor Pisani, Fabro, sono una sfilza ormai e allora uno non ha più voglia. Però quelle rare volte che mi capita perché devo, trovo che è stato fatto un gran lavoro, credo che ho fatto un lavoro che comincia a essere importante, perché poi le foto vengono richieste un po' ovunque; forse se non ci fossi stato io ci sarebbe stato un altro, però io c'ero”.

l'ambiente artistico con l'ottica:

sempre tesa verso la possibilità di ampliare il senso dell'opera, mediante il tentativo di fotografarne il procedimento e l'artista all'opera, colto nel momento di un'operosità manuale e concreta. Perché l'arte documentata da Mussat Sartor fonda nella processualità e nella velocità di aggregazione il valore d'uso dei materiali naturali, artificiali, consistenti, impalpabili, comunque adatti a sollecitare una risposta sensoriale ed a produrla" (p. 8).

Per questa capacità e predisposizione a comprendere le intenzioni degli oggetti predisposti dagli artisti, ad assorbire la risposta sollecitata dai processi artistici, Mussat Sartor è da ritenersi tra i più attenti fotografi del periodo.

La figura di Mussat Sartor spicca dunque sia nell'ambiente torinese - dove non va dimenticato il nome di Paolo Pellion di Persano²³⁶ - sia, più in generale, nel panorama della fotografia italiana. Come Claudio Abate a Roma, Mussat è coinvolto in prima persona nei processi artistici.

La figura di Mussat ci interessa perché rappresenta un modo di pensare la fotografia e il rapporto con gli artisti in cui l'investimento personale e quello professionale s'incontrano. I risultati di questo incontro, tra professione e passione, tra fotografia e arte, possono anche essere tecnicamente imperfetti ma tendono, e a volte giungono, a cogliere le intenzioni delle opere. Fotografie che ottengono il risultato di imitare al meglio le condizioni di fruizione dell'opera e nel contempo a darne un'interpretazione critica, una mediazione significativa. L'istinto del fotografo non è rivolto alla natura tecnica dello strumento ma alla sua capacità di entrare in relazione con il mondo, come spiega lo stesso Mussat: "Quando documentavo le opere mi piaceva anche cogliere gli stessi artisti, analizzare l'uomo perché ero incuriosito dagli aspetti più sotterranei e da certe sottigliezze che rivelano l'essere umano" (Guadagnini 1988, p. 20). Nell'attitudine all'uso della fotografia come strumento di relazione con l'ambiente intravediamo la giusta unità di misura della capacità critica del fotografo.

Lo sguardo distaccato di Giovanni Ricci

Jonny (Giovanni) Ricci è tra i più riconosciuti professionisti milanesi²³⁷. Attivo dagli anni Cinquanta Ricci ha raccolto una mole enorme di materiale. Il suo archivio è attualmente oggetto di un lavoro di digitalizzazione e ordinamento a cura della sua collaboratrice Annalisa Guidetti.

Milanese d'adozione, Ricci inizia il mestiere nei primi anni Cinquanta, dapprima in uno studio grafico e successivamente in alcuni studi fotografici. È tra coloro che, grazie soprattutto alla frequentazione del

²³⁶Sebbene di indubbia importanza, non approfondiamo la figura di Pellion perché non rientra nell'arco cronologico trattato in questa tesi. Infatti il fotografo inizia la sua attività nei primi anni Settanta seguendo da vicino gli artisti dell'Arte Povera e Concettuale, documentando il loro lavoro e talvolta collaborando alla realizzazione delle loro stesse opere.

²³⁷Tuttavia non esistono pubblicazioni su Ricci. Segnaliamo per un approfondimento, in particolare sui rapporti del fotografo con Fabro e Manzoni, Gorza 2010.

Giamaica, hanno intessuto relazioni strettissime con gli artisti operanti a Milano dagli anni Sessanta in poi. Da questi incontri sono nate fotografie storiche di artisti come Piero Manzoni o Luciano Fabro.

La fotografia per Ricci, professionista indipendente dal 1964²³⁸, resterà sempre un mestiere *strictu senso*, senza ambizioni artistiche o autoriali. È lo stesso fotografo a dichiarare di aver vissuto il mondo degli artisti “come un testimone, e non come un protagonista”. Pur nel suo statuto testimoniale, in cui spicca tuttavia un'attenzione particolare per il contesto in cui le opere vengono esposte, dalla fotografia di Ricci traspaiono i medesimi problemi legati alla natura dell'arte che si ritrovano in Mulas o in Paolo Mussat Sartor. Paradossalmente, proprio in questa sua impostazione da “vero fotografo”, nella sua capacità di scegliere una posizione il più possibile a servizio delle opere e delle idee che queste esprimono, si intravede l'impegno analitico di Ricci.

La dialettica tagliente e ironica del fotografo ci permette di vagliare un aspetto inconsueto: pur avendo vissuto in prima persona eventi indimenticabili della storia dell'arte, Ricci ne parla con distacco, antepo- nendo le ragioni della professione e dell'arte²³⁹ a quelle dell'autorialità²⁴⁰.

Il fotografo si mette a disposizione degli artisti con i suoi attrezzi del mestiere: “io non sono arrivato all'arte. Io sono come un corniciaio, qualche disgraziato gli dà dei quadri. Ho frequentato quei mascalzoni che sono gli artisti”.

Un atteggiamento, il suo, che gli permette di occuparsi di fotografia con un approccio di rispetto nei confronti dell'arte e nel contempo di considerare ogni aspetto della documentazione come una novità o un problema da affrontare. È un atteggiamento in cui professione e passione si mescolano: “a me piace fare fotografia. Mi piace fotografare e se ci sono dei problemi mi piace risolverli”.

Nei primi anni, Ricci fotografa spesso gli artisti per amicizia. La possibilità di guadagnarsi da vivere in diversi ambiti professionali gli permette di non dover cercare committenze nel circuito artistico. Per questo, oltre al malcostume di non citare i fotografi da parte degli editori, e per l'atteggiamento anti-autoriale - “io metto la firma da quando esistono i diritti d'autore” ci dice il fotografo -, molte delle fotografie di Ricci del primo periodo oggi non sono riconoscibili nei cataloghi²⁴¹. A causa dell'insistenza

238“Ho iniziato nel 1953. I primi anni lavoravo per un'agenzia [CERA Fotoservizi] di attualità in cui c'erano le loro regole, e sono andato con un fotografo che faceva fotografia, grafica e anche lavoravamo un po' nell'arte [Greguori]. Poi sono stato richiesto da un'agenzia pubblicitaria e per due anni ho guadagnato un sacco di soldi. Grazie a questo lavoro mi sono fatto un'attrezzatura e mi sono messo per conto mio facendo pubblicità, moda, interni, esterni e ho fatto di tutto. E allora sviluppi le tue idee. Ognuno deve fare quello che devo fare”, Tutte le citazioni contenute nel paragrafo sono tratte da un'intervista col fotografo da noi registrata nel corso del 2011, cfr. Ricci 2011.

239Ad esempio, racconta Ricci: “Ho fatto una mostra su Manzoni, qui a Milano, mi hanno chiesto delle foto, in prestito da esporre, io gliele ho date: non dovete mettere il nome. Perché la mostra è di Manzoni, non bisogna distrarre l'attenzione da Manzoni con altro”, Ricci 2011.

240Nel descrivere l'ambiente fotografico milanese Ricci racconta: “andavo in giro e quando qualcuno chiedeva “anche lui è fotografo?” [rispondevo] “no, lui è solo architetto, non ha gli studi scientifici: l'*obiettivistica*, la *rullica*, la *cavallettica*. Tutti dovevano fare delle cose stravaganti, il ché va bene, non uccidevano nessuno”, Ricci 2011.

241Riportiamo un caso contrario, a titolo di esempio, di un catalogo del 1972 della galleria Toselli con un lavoro di Mario

di questo atteggiamento ciò accadrà anche negli sviluppi della sua carriera.

Il temperamento di Ricci ben si comprende dagli aneddoti che il fotografo ama raccontare. Nel descrivere la sua amicizia e la collaborazione con Luciano Fabro, iniziata ancor prima dell'esordio dell'artista alla mostra presso la galleria Vismara del 1965 (una delle poche che il fotografo non ha modo di documentare), Ricci racconta di una conferenza su arte e fotografia tenutasi a Reggio Emilia.

Fabro descriveva la documentazione dell'opera *In cubo*: “il nostro lavoro è vicino a quello dei fotografi perché la fotografia è necessaria. In *In cubo* per esempio, non si capisce dov'è l'opera mia e l'opera di Ricci”. “Sì – risponde il fotografo - il mio intervento è stato importante perché a un certo punto ti ho detto: stai fermo che devo cambiare il rullo! - e conclude - come fotografo sei il fruitore, il fotografo non ha un giudizio a priori”.

Questa assenza di giudizio è dovuta ad una vera passione per l'arte, ma anche dalla profonda convinzione che “la fotografia non è mai la realtà. La foto dell'opera d'arte non è mai l'arte, perché l'opera d'arte ti dà un'emozione, la fotografia ti avvicina un po'”.

Questo atteggiamento nasce da una considerazione della professione che ha una matrice nella formazione del fotografo. Il fotografo di studio, capace di affrontare diversi generi di fotografia, deve necessariamente saper cogliere nel suo lavoro continui stimoli per evitare di entrare in una logica di routinaria impersonalità. Inoltre, il mondo professionale frequentato da Ricci negli anni Cinquanta, perfettamente contrapposto a quello amatoriale, è quello delle agenzie, che nel decennio successivo vivono una crisi inattesa. Agli inizi degli anni Sessanta “le agenzie pensavano di essere i filosofi del mondo [dicevano]: noi indirizziamo la bieca folla verso i consumi. Poi viene la crisi e per esempio nell'agenzia per cui lavoravo io, in cui eravamo in 60, son rimasti in 5: licenziati tutti!” Nasce perciò l'esigenza di lavorare, di evitare atteggiamenti pseudo artistici: “io lavoravo per l'arte, per la moda, ma fotografavo tutto, per i giornali, qualsiasi cosa producesse sopravvivenza: provini per fotomodelle ... e poi c'è stata una ripresa ed è arrivata la pubblicità”.

L'arte rimarrà per Ricci una passione che gli permette di frequentare un mondo diverso da quello esclusivamente professionale, che può risultare a volte piuttosto sterile da un punto di vista umano. E la logica del lavoro da “fantasma”, come il fotografo ama definirsi, gli dà il senso della partecipazione senza il rischio del coinvolgimento. Essere testimoni, con un senso di distacco e una esibita proprietà nell'uso dello strumento e nella risoluzione dei problemi fotografici, dà modo a Ricci di confrontarsi alla pari con gli artisti e di vivere da fruitore privilegiato le loro opere. Un fruitore veramente privilegiato che si

Merz documentato completamente tramite dieci fotografie di Ricci, che viene citato a fine volume. Le fotografie raccontano il riempirsi di una sala di ristorante tramite un punto di vista sempre uguale, con un'ultima spiazzante immagine ripresa da un punto di vista diverso in cui gli avventori del locale non sono più quelli riconoscibili nella precedente sequenza (Boetti, Fabro, Merz, Paolini, Salvo 1972).

permette spesso punti di vista inediti sulle opere e sui loro creatori, come nel caso di una celebre serie di fotografie²⁴² su Piero Manzoni nel suo studio (fig. 24-27).

Queste fotografie, nate dall'amicizia tra l'artista e il fotografo, non smentiscono quanto detto sinora. Il fotografo si pone in una posizione di testimone, scatta con pazienza, lascia a Manzoni il tempo di dimenticarsi della sua presenza e sottolinea le scelte dell'artista davanti all'opera. E l'artista, dal canto suo, si affida e in qualche modo esclude la presenza del fotografo per concentrarsi nel processo creativo che in questo caso è una scelta di disposizione dell'opera. Un atteggiamento che difficilmente vediamo in Manzoni, normalmente ripreso in pose ironiche e spavalde, e che mette in risalto la concentrazione dell'artista rispetto a un'attività apparentemente semplice. Le scatolette di *Merda d'artista* perdono il loro caratteristico spirito ironico e divengono oggetti d'arte da verificare nelle loro varieghe possibilità di allestimento. Come abbiamo avuto modo di riscontrare con altri fotografi, l'interesse qui è tutto concentrato sulla narrazione del momento condiviso con l'artista. Il risultato è la costruzione di una serie di 48 fotografie che rimarranno perlopiù inedite, mentre le poche pubblicate diverranno le icone dell'opera di Manzoni.

Con Ricci concludiamo questa rassegna di fotografi professionisti che hanno intessuto rapporti privilegiati con il mondo artistico. I casi affrontati ci permettono di generalizzare una figura di fotografo d'arte che, più della preparazione tecnica a volte acquisita sul campo, è in grado di mettersi in posizione di ascolto e di comprensione dei protagonisti dell'arte e delle loro opere. Ognuno di essi lo fa a modo suo: chi, come Colombo con sistematica precisione; chi, come Mussat con senso di partecipazione; chi, come Ricci con curiosità e senso di servizio. La formazione iniziale dei fotografi è disparata. Non c'è, con l'esclusione di Giorgio Colombo, una specializzazione esclusiva. Le soluzioni di fronte alla pubblicazione e alla visibilità delle fotografie e del proprio nome sono diverse. La committenza è dovuta a frequentazioni personali e la vendita delle fotografie avviene su propria iniziativa alle redazioni delle riviste d'arte. E tutti intessono stretti rapporti con le riviste che si occupano d'arte. L'approccio all'archivio rispecchia la personalità dei fotografi: per Colombo ordinatissima fonte per un sito in cui tutto è citato, e molto è visibile; per Mussat contenitore di ricordi spesso nostalgici; per Ricci caotico raccoglitore dei risultati del suo lavoro da cui far partire ironici racconti sul tempo che fu.

Insomma, la documentazione d'arte prende la forma che i fotografi, consapevoli o meno, disegnano. Grazie alla preparazione o predisposizione culturale che essi sono in grado di mettere in gioco variano i risultati del loro lavoro.

²⁴²Nel catalogo ragionato di Piero Manzoni del 1991, ad esempio, si trovano 11 fotografie della serie di Ricci (cfr. Battino – Palazzoli, pp. 124-127).

Infine, per riferirci a quanto descritto nei primi capitoli, i rapporti con l'amatorialismo non ci sono ma, in alcuni casi, ci sono le frequentazioni con coloro che hanno cercato di dare nuove prospettive alla fotografia italiana del periodo.

Chi invece dà inizio alla sua attività proprio a partire dalla frequentazione del circuito amatoriale è Enrico Cattaneo, protagonista del caso di approfondimento discusso in questa tesi.

CAPITOLO 7

BLOW UP SU ENRICO CATTANEO

Enrico Cattaneo

Enrico Cattaneo, nato a Milano nel 1933, scopre la fotografia a metà degli anni Cinquanta durante gli studi di ingegneria al Politecnico, dove gli studenti hanno a disposizione una camera oscura. In pochi anni diviene un riconosciuto fotoamatore del Circolo Fotografico Milanese, ottenendo diversi riconoscimenti alle mostre a cui partecipa in tutta Italia.

L'attenzione di Cattaneo fotoamatore è rivolta ai fatti di cronaca e all'escursione visiva del mondo periferico milanese. Proprio durante le sue escursioni incontrerà il mondo degli artisti. Tuttavia passano alcuni anni prima che possa dedicarsi alla documentazione dell'arte in ambito professionale. Anni in cui continua a fotografare il tessuto urbano milanese e cerca una strada per accedere alla fotografia professionale.

Dopo un primo decennio di fotografia da dilettante Cattaneo diventa un fotografo professionista occupandosi soprattutto di documentazione artistica, lavorando per numerose gallerie milanesi. Dagli anni Settanta inizierà a stabilire rapporti preferenziali con alcuni artisti e galleristi, proseguendo una carriera professionale specialistica che non abbandonerà sino a oggi. Nel percorso del fotografo milanese non mancano tuttavia alcune ricerche artistiche in cui Cattaneo riflette sulla qualità materica e chimica dei materiali fotografici, superando i vincoli del referente, per ottenere oggetti e immagini che si possono avvicinare a diverse correnti artistiche.

Grazie all'esempio di Cattaneo possiamo toccare con mano i diversi aspetti relativi al binomio arte-fotografia che abbiamo avuto modo di affrontare nei capitoli precedenti. Potremo confrontarci con la produzione dei circoli amatoriali, con la fotografia di reportage sociale, con la fotografia di documentazione d'arte e con l'arte fotografica, da quella analitica, accostabile alle *Verifiche* di Mulas, a quella contenente una maggiore connotazione estetica.

Ci soffermeremo soprattutto sulla fotografia di documentazione d'arte che, a nostro avviso - e non vale solo per Cattaneo, si pensi alle pubblicazioni già descritte di Giorgio Colombo -, è il campo di sperimentazione più ampio che i fotografi d'arte potessero calcare. Nell'ambiente artistico milanese degli anni Sessanta si possono vivere esperienze di grande innovazione. Chi opera in questo specifico settore, soprattutto coloro che sono in costante contatto con le gallerie, assorbe concetti e motivazioni inediti,

valevoli non solo per la produzione di oggetti d'arte. L'arte, la fotografia, ma anche il design, l'architettura, la pubblicità, insomma le discipline a cui si riconosce una vena di creatività, sono in pieno fermento e gli operatori dei vari settori condividono spesso i luoghi di confronto. Sono a questo proposito degni di nota alcuni spazi editoriali o di incontro che apparentemente non hanno nulla a che fare con l'arte. Si pensi ad esempio alla rivista IBM²⁴³, uscita a partire dal 1965 dalla sede italiana dell'azienda statunitense per promuoverne l'immagine, o ai negozi della Olivetti che in quegli anni trasforma il suo Ufficio Sviluppo e Pubblicità milanese in galleria d'arte²⁴⁴.

Non possiamo aprire il campo ai molteplici stimoli che la Milano degli anni Sessanta è in grado di offrire a chi vi lavora. Ci limiteremo a prendere in esame l'archivio di un fotografo che vive in contatto permanente con l'ambiente artistico delle gallerie e che ne documenta quotidianamente gli eventi, le mostre, le opere e le persone. In questo modo potremo verificare quel campo di contaminazione definito nel primo capitolo, attraverso l'analisi di un archivio fotografico e la lettura delle fotografie in esso contenute. Daremo anche uno sguardo all'attività fotografica che non rientra nello specifico settore della documentazione d'arte ma che ci permetterà di ripercorre la formazione culturale di Cattaneo.

Cattaneo fotografo amatoriale con tendenze professionali

Nel primo capitolo abbiamo inquadrato la produzione fotografica amatoriale. Abbiamo anche accennato al contesto del “Circolo Fotografico Milanese,” in cui Cattaneo si confronta nell'avvicinamento allo strumento, e al “Gruppo 66”, in cui il nostro trova soddisfazione al bisogno di un nuovo approccio nei confronti della fotografia.

Le fotografie di Cattaneo si possono soprattutto ricondurre ai temi legati al reportage umano e alla narrazione e a un modo di intendere la fotografia come un'occupazione seria, che spinge i dilettanti a ricercare la strada del professionismo.

Alcune prove degli inizi ci fanno propendere per una visione della fotografia, da parte di Cattaneo, come veicolo per raggiungere una posizione professionale.

Si vedano ad esempio le fotografie acquisite dal Centro per la Cultura della Fotografia di Luigi Crocenzi²⁴⁵, che rappresentano l'attesa all'entrata del teatro alla Scala (fig. 1-3). Una serie,

²⁴³Per un'introduzione alla rivista cfr. “Rivista IBM” 2009.

²⁴⁴Per un'introduzione al negozio Olivetti di Milano cfr. Campus 2012, in part. p. 748. Il negozio Olivetti è anche il luogo in cui, nel maggio del 1962, viene presentata la mostra *Arte programmata* curata da Bruno Munari. La presenza di Olivetti nell'arte non solo è portatrice di valori extra artistici ma permette anche di allargare il pubblico di fruitori delle mostre, come testimonia l'artista Davide Boriani: “fare la mostra [...] con la Olivetti alle spalle – dove ci seguiva Giorgio Soavi, responsabile del settore 'propaganda e sviluppo' – ci ha portato un pubblico vastissimo” (Zevi 2005, p. 198).

²⁴⁵Oggi conservate al CRAF e catalogate nel SIRFOST.

probabilmente datata 1959²⁴⁶ – la terza ad esempio reca il timbro “GIU. 1959/115”²⁴⁷-, che racconta una visione ravvicinata delle persone intente a partecipare a quello che il fotografo definisce il *Gran Galà*²⁴⁸.

Gli scatti non sono riscontrabili nell'inventario del fotografo (che descriveremo in seguito) e, anche per questo, si possono datare più genericamente entro la fine degli anni Cinquanta. Pare chiaro che vengono prodotte in ambito amatoriale.

L'intera sequenza è inedita mentre numerose immagini sappiamo essere state inviate a diverse mostre del circuito amatoriale come testimoniano i timbri rintracciabili sul verso delle stampe (fig. 4)²⁴⁹. Due fotografie sono ammesse alla mostra-concorso del 1960 organizzata dal Centro Turistico Giovanile, Gruppo l'Antenna (affiliato FIAF) di Strambino (TO) (cfr. Seconda mostra nazionale di fotografia 1960). Queste fotografie, *Gran galà n. 5* e *Gran galà n. 6* (fig. 5), portano il titolo della serie, ma sul verso delle stampe non si trova il timbro relativo all'esposizione nel paesino piemontese. In alcune fotografie è specificato un titolo diverso dalle altre, in particolare: *Atrio della Scala* (inv. CRAF CRO_15_39) e *Il guardiaportoni della Scala* (inv. CRAF CRO_15_034).

Questa serie ci permette di portare un esempio concreto della capillarità della macchina espositiva amatoriale, gestita dai Circoli e non dai fotografi. Dobbiamo immaginare che il fotografo, in una delle riunioni del Circolo, abbia presentato ai soci le sue stampe e che da essi siano state accettate per rappresentare nelle mostre il Circolo stesso. Non è Cattaneo a inviare le fotografie alle mostre ma è il Circolo a proporle per le diverse occasioni in cui vengono esposte. Occasioni che, grazie alla rete di

²⁴⁶È probabile che si tratti di una rappresentazione tra l'Otello, che apre la stagione il 7 dicembre 1959, la Tosca, presentato il 9 dicembre, e Fedra, del 23 dicembre. Viste le molte date presenti in calendario non si può essere certi della datazione del giorno dello scatto e nemmeno che le foto siano state scattate il medesimo giorno, anche se è probabile che si tratti del primo spettacolo della stagione e dunque del 7 dicembre. Tra le fotografie si scorge un manifesto dell'Andrea Chénier, opera in calendario a gennaio del 1960, che non può coincidere con la datazione apposta sul verso di molte fotografie (i calendari sono consultabili on line al sito: <http://operaannals.blogspot.it/>). Curioso che il catalogatore che si è occupato della sequenza abbia riconosciuto in una delle fotografie Maria Callas (cfr. www.sirfost-fvg.org Scheda F 31539, la foto di chiusura della serie, dal titolo *Gran Galà n. 26*). A noi l'identificazione non pare corretta. Tuttavia, se lo fosse, si dovrebbe pensare che la Callas fosse tra il pubblico oppure che la foto sia databile 1958 o post-1960. Infatti nel calendario 1959-1960 la Callas non è presente tra le cantanti, mentre lo è nella stagione 1957-1958 e nelle stagioni successive al 1960. Per concludere, visti i diversi timbri delle stampe – del politecnico e degli studi -, è molto probabile che le fotografie siano state scattate nel 1959 e stampate in tempi diversi e assemblate in serie tra il 1959 e il 1963.

²⁴⁷Non si è certi chi abbia apposto il timbro. Forse è un timbro della stampa posto dallo stesso fotografo o comunque nel laboratorio del Politecnico. La foto n. 9 reca il timbro “DIC. 1959/139”.

²⁴⁸Stando alla numerazione apposta sul verso delle fotografie, la serie si doveva comporre di almeno 26 stampe. Tra i positivi su carta dell'archivio Crocenzi sono conservati i numeri da 1 a 6 e i numeri 9, 11, 14, 15, 19, 20, 23, 24, 26. Sono però presenti altre 10 stampe senza numerazione, con la medesima titolazione, con titolazione simile (Teatro alla scala, Atrio alla Scala) o senza titolo. La numerazione non indica una sequenza di lettura: ne è un indizio il fatto che la numero 2 è ripetuta due volte.

²⁴⁹I timbri di accettazione a mostre apposti a queste due fotografie sono: “V Concorso Politecnico di Milano, opera ammessa”; “Foto Club Belgrado”; “Agrupacion Fotografica San Juan [sic] Barcelona Espana”; “2° Salon Internacional de Barcelona Agrupacion Fotograica de Catalona”; “2a mostra fotografica Circolo fotografico [sic.]ese Cigno d'oro 1960”; “Associazione Fotografica Vercellese “La spiga d'oro”. In altre fotografie sono riscontrabili il timbro del Circolo Fotografico Milanese (a volte l'indicazione si trova a penna).

relazioni tra i circoli, danno modo alle fotografie di viaggiare indifferentemente da Strambino a Vercelli, da Praga a Barcellona. Una volta rientrate al Circolo è possibile che le stampe siano passate direttamente nelle mani di Crocenzi, come una sorta di cartella di presentazione del socio Cattaneo o per qualche ipotesi di pubblicazione, trovando lì una collocazione definitiva (il fotografo non ricorda di avergliele date).

Gran Galà rappresenta anche le diverse intenzioni di Cattaneo nel pensare la fotografia. La sequenza a teatro si colloca tra il reportage dei divi e quello di strada. Infatti i primi piani sulle signore ingioiellate per la prima della Scala sono leggibili come una ricerca di volti noti pubblicabili dai rotocalchi (e qui intravediamo un ammiccamento al paparazzismo), a cui però fanno da contrappunto i ritratti delle persone meno abbienti che partecipano allo stesso evento. Se ci si dovesse soffermare solo sulle fotografie presentate alle varie mostre amatoriali (fig. 5-6), ci si farebbe un'idea delle intenzioni del fotografo più prossima alla prima ipotesi di lettura. Scelte dal Circolo, queste immagini corrispondono all'adesione ad un modello di ritratto ambientato molto frequente nelle mostre e nelle pubblicazioni del circuito. Ritratti di persone che potrebbero essere utilizzate in un rotocalco se le persone ritratte ne fossero degne in quanto note al pubblico, ossia già entrate nel circo mediatico.

Solo grazie all'analisi della serie completa (che non è comunque rappresentativa di tutti gli scatti realizzati dal fotografo nell'occasione) si aprono nuove ipotesi di lettura. Vi si riscontra, per esempio, un andamento dal generale al particolare, in cui dalle vedute della folla accalcata nell'atrio del teatro si passa alle figure in piedi, alle azioni degli attendenti (fig. 7), ai volti delle varie umanità presenti. Si nota una certa volontà di far dialogare le immagini della borghesia milanese alla prima della Scala con le varie umanità presenti a teatro, compresi coloro che vi lavorano (fig. 8). L'atteggiamento del fotografo non pare tanto di denuncia quanto di indagine; e anche di compartecipazione all'evento, che non è considerato solamente come culturale o artistico, ma sociale e politico. Dunque una narrazione della prima alla Scala improntata sul modello del reportage sociale che abbiamo visto essere una chiave di volta della fotografia milanese del periodo. Ma le fotografie più sconvenienti, quelle che rendono evidente questa modalità interpretativa, non hanno il timbro del Circolo e non sono state inviate ad alcun concorso (e non sono le uniche). Ci piace leggere questa mancanza di interesse da parte del Circolo come la distanza tra le idee fotografiche di Cattaneo – e dei soci che aderiranno al “Gruppo 66” – e quelle dei soci più tradizionalisti.

Cattaneo fotografo di Milano

Un secondo esempio ci permette di inquadrare due aspetti della fotografia del primo periodo

riconoscibili nell'attività di Cattaneo: la ricerca sul paesaggio e la ricerca della committenza.

Le indagini sul paesaggio cosiddetto minore avevano avuto a Milano due precursori eccellenti negli anni Cinquanta: Ugo Mulas e Paolo Monti. Le prove dei due fotografi, non milanesi di nascita, sono il risultato di uno spinta alla conoscenza di un paesaggio della quotidianità sino a quel periodo inesplorato. Entrambi i fotografi raccolgono gli stimoli della fotografia del periodo - quella neorealista e umanista dibattuta nel circuito amatoriale e quella dei primi reportage di fotoreporter europei e americani - per rielaborarli nelle loro escursioni nel tessuto urbano. Per Mulas Milano rappresenta una palestra di prova di una professione appena iniziata. Infatti le prime sue fotografie – databili 1953 - sono proprio della città: dal bar Giamaica alle periferie, dagli operai al rientro dal lavoro alla Stazione Centrale. Una città in gran parte sconosciuta al fotografo e dunque oggetto di scoperta. Nel contempo il soggetto urbano si può considerare uno strumento di esercitazione sul reportage relativo agli aspetti minori della realtà. Da questi primi esercizi si accumula, nel corso degli anni, una mole di documenti fotografici tale da far scaturire l'idea di una vera e propria raccolta di immagini dedicata alla città: “La mia idea non è quella di un libro, ma di un archivio, un *archivio fotografico della città di Milano*” (Mulas 1974, p. 83).

Per Monti invece il capoluogo lombardo, dove aveva studiato all'università e che ritrova nel 1953 dopo anni di lavoro in varie province italiane, diviene, al di fuori delle committenze professionali, il soggetto fotografico privilegiato dei momenti extra-lavorativi. Come racconta Monti nel 1977:

dopo lunghi anni di assenza – racconta Monti –, il passato di questa città mi inseguiva: una Milano immaginaria e quasi stendhaliana. Come guarirne? Anch'io ebbi il problema della domenica che in parte risolsi fotografando quella degli altri: operai, piccoli impiegati e gli immigrati che scoprivano negli stabilimenti della Bovisa e di Baggio le nuove cattedrali (in Valtorta 2008, p. 124).

Le fotografie milanesi del Ponte della Martesana, di Piazza Fontana, della Darsena, ecc., sono il risultato dell'adattamento del fotografo alla città moderna, che coincide con l'evoluzione di un linguaggio personale in grado di affrontare il tema del rapporto tra l'uomo e la metropoli in profondo mutamento. Dunque Milano è nell'immaginario dei fotografi il luogo della ricerca degli aspetti minori e nascosti della realtà quotidiana e del mutamento urbano e sociale. È anche una palestra per esercitare il linguaggio stesso della fotografia. Verso la fine del decennio 1950 questa ricerca prende una connotazione politica e si trasforma in quello che più comunemente è definito reportage sociale. In generale vi è tra i fotografi milanesi del periodo la tendenza a riprendere i cambiamenti della città, le zone di confine tra il vecchio e il nuovo, il mondo del lavoro soprattutto operaio, i momenti di svago delle persone comuni e la vita quotidiana. In particolare quanto descritto vale per gli aderenti al

“Gruppo 66” - più volte citato in questo lavoro -, tra cui il nostro Cattaneo (fig. 10-13).

Sebbene il gruppo nasca solo nel 1964, già nei primi anni Sessanta, Cattaneo e gli altri dissidenti del Circolo Milanese intraprendono nuove vie verso il reportage sociale. Secondo le parole dell'autore:

Fantozzi, Bassanini e io, che non eravamo molto apprezzati all'interno del circolo, che creava un ambiente reazionario e conservatore, facemmo lo stesso. Fondammo un nostro gruppo, intorno al 1964, che si chiamò “Gruppo 66”. L'idea nacque dalla necessità di mostrare una Milano nascosta e di fare un archivio di documentazione sulla città. Noi fotografavamo soprattutto le periferie. Fantozzi, poi, faceva le foto delle gare di bicicletta in provincia con uno spirito molto ironico ... a noi piaceva molto il cinema francese che aveva questa sottile vena di ironia; ma infondo eravamo condizionati anche dalla poetica del cinema neorealista. (Corbetta 2010, p. 20)²⁵⁰

Il Gruppo, da cui Cattaneo si staccherà a causa degli impegni professionali, costruisce in circa un decennio un vero archivio su Milano, dando concretezza al progetto di *archivio fotografico della città di Milano* di Ugo Mulas.

In questo solco si può tracciare anche l'impegno nella fotografia di paesaggio di Cattaneo. Vedremo oltre alcune immagini che mettono in contatto le periferie del fotografo con alcune prove di pittori del periodo. Ora preferiamo concentrarci su una testimonianza del fotografo relativa a una serie inedita che rappresenta il primo (e forse l'unico) compenso ricevuto dal fotografo per immagini di paesaggio milanese:

Io feci queste foto, documentando questo naviglio, sempre con questa attenzione rivolta al sociale. Questo lavoro sulla Martesana che parte da Brera e va fino al confine di Milano, a Crescenzago, l'ho realizzato nel 1961 o 1962. Avrò fatto venti chilometri a piedi da P.zza San Marco a Crescenzago. Ma il servizio intero non l'hanno mai pubblicato, perché si trattava di una trentina di foto. Probabilmente ne utilizzarono qualcuna, ogni tanto. Questo fu il primo servizio che abbia venduto a un settimanale [Illustrazione italiana], che mi pagarono 30.000²⁵¹ lire. Nel frattempo facevo l'assistente in uno studio pubblicitario, di un fotografo che si chiamava Attilio Corni, un pubblicitario. Lavoravamo per l'ENI, che comprendeva l'Agip. Facevamo campagne pubblicitarie molto importanti. Ma io mi interessavo d'altro e quando gli dissi che mi avevano pagato 30.000 lire per le foto della Martesana, non ci credeva! Poi c'erano le agenzie, Sigma Press o altre per cui qualche volta ho lavorato come reporter. L'esperienza che feci nello studio pubblicitario fu comunque importante perché per noi, come dicevo, la macchina fotografica era una Leica o la Pentax. Negli studi pubblicitari cominciai a lavorare con il banco ottico, o con i medi formati, con attrezzature molto più complesse, e questo tecnicamente mi è servito molto. (Corbetta 2010, p. 23)

Questa testimonianza, che prende spunto da una serie fotografica di paesaggio, in verità ci parla del problema più specifico di crearsi un orizzonte professionale stabile.

Il paesaggio, soprattutto quello interpretato in chiave sociale, non è un genere che ha una committenza in grado di supportare un'attività professionale. Il caso della vendita di un'intera serie di fotografie a una rivista rappresenta un evento eccezionale. È invece possibile – ad esempio con “Il Mondo” o con i

²⁵⁰Negli anni dedicati a questo lavoro di ricerca abbiamo più volte raccolto testimonianze dirette da Cattaneo, registrandone alcune. Tra le diverse tesi di laurea sul fotografo ho riscontrato una certa aderenza tra quanto raccontato a me dal fotografo e la lunga intervista trascritta in Corbetta 2010. Abbiamo dunque, quando possibile, cercato di riportare quest'ultima trascrizione annotando le differenze rispetto a quanto da noi raccolto, prendendo questa trascrizione come termine di confronto e di validità della memoria orale di Cattaneo.

²⁵¹Nella testimonianza da noi raccolta il fotografo parla di una scelta della redazione di 15 fotografie per un compenso di 15.000 lire circa.

periodici del Touring Club - che i fotografi, inviando alcuni gruppi di fotografie alle redazioni, riescono a vendere delle immagini singole.

Per necessità dunque Cattaneo accompagna i suoi interessi fotografici dedicandosi a soggetti con un orizzonte commerciale plausibile come, nel caso raccontatoci dal fotografo, nell'ambito della pubblicità. Altre testimonianze del fotografo ci consentono di ribadire questo aspetto e, nel contempo, sottolineano la sua volontà di sottrarsi da una fotografia puramente commerciale. Parlando del biennio 1961-1962 il fotografo ricorda:

all'inizio fotografavo pentole su commissione di agenzie pubblicitarie, o personaggi minori del mondo dello spettacolo, ma mi annoiavo terribilmente, mi sentivo costretto a fare quello che mi dicevano gli altri. Ma dovevo pur guadagnarmi da vivere. (Corbetta 2010, p. 25)

Questa gavetta gli permette di acquisire una preparazione tecnica sul campo che gli sarà fondamentale negli anni successivi. Non solo, lo fa entrare in contatto con un mondo e con una fotografia che non è quella frequentata al circolo amatoriale e sulla riviste, ma è una fotografia programmata e costruita in base alle esigenze del committente e in funzione del raggiungimento di obiettivi assai distanti da quelli della fotografia umana e sociale che il fotografo predilige.

In Cattaneo dunque, come per i suoi compagni di circolo che daranno il via al “Gruppo 66” (Ernesto Fantozzi, Valentino Bassanini e Mario Finocchiaro) convivono l'interesse per i temi della fotografia umana e sociale e la spinta all'attività professionale. Gli interessi di Cattaneo-fotoamatore sono di raccontare ciò che gli sta attorno con una concentrazione sulla realtà “minore”, la quotidianità. Quelli dell'uomo sono di realizzarsi nell'ambito della fotografia professionale abbandonando gli studi universitari imposti dalla famiglia.

Nel mezzo tra questi due interessi sta una delle più interessanti prove di Cattaneo che ci dà la misura di quanto la ricerca sulla quotidianità rappresenti per il fotografo anche uno sfogo alle sue esigenze creative. Nel 1964 Cattaneo presenta una serie fotografica ad un concorso amatoriale a Dalmine (BG) dal Dopolavoro aziendale (cfr. *7o Concorso Nazionale di Fotografia* 1964). Nella giuria troviamo nomi di figure già incontrate in questa tesi: Floriano Bodini, Cesare Colombo, Bepi Merisio, Tranquillo Casiraghi e Piero Racanicchi. Tutti provenienti da quel settore di mezzo tra la fotografia amatoriale e quella professione e tutti operatori del settore in contatto con Antonio Arcari.

Cattaneo vince il primo premio con la serie “La domenica di mia moglie” (figg.). La serie proposta al concorso è di ben 15 fotografie. Purtroppo non ci sono evidenze di questo lavoro nell'inventario e dunque è difficile definire la data degli scatti, che paiono essere realizzati in un'unica giornata. Le immagini raccontano attimi domestici della vita della moglie di Cattaneo, declinando in una versione minimale e intimista i presupposti del “Gruppo 66”. Un lavoro che si inserisce molto bene nel solco

dell'idea di narrazione per immagini analizzata in precedenza e, oltre a questo, evidenzia un chiaro atteggiamento di ricerca nell'uso dello strumento che difficilmente trova riscontri nel periodo. Un atteggiamento che potremmo definire concettuale e che si ritrova nel periodo solo in un'altra pubblicazione del 1973²⁵² in cui Arcari è presente in prima persona tra gli organizzatori (e tra gli altri troviamo anche Crocenzi e Chini) e Cattaneo partecipa con una serie dal titolo "Via degli Angeli" del 1963 (cfr. *Racconto e reportage fotografico* 1973).

La stessa serie *Gran Galà*, precedentemente analizzata, ci informa, tramite i timbri sul verso delle stampe, della coesistenza, fino al 1962, di queste diverse aspirazioni: la dicitura a penna o a macchina dello studio di Via Giordano Bruno indica la casa dove abitava coi genitori; il timbro del laboratorio del politecnico ci lascia intendere la frequentazione dell'Università dove Cattaneo è iscritto come studente di ingegneria; la partecipazione all'ambito amatoriale è evidenziata dal timbro del Circolo Fotografico Milanese; infine, il timbro, cancellato con segni a penna, della Società di cinematografia tecnica, il cui titolare era probabilmente Attilio Corni, rende conto della sua attività come assistente tra il 1960 e il 1961 (fig. 9).

Tuttavia, riprendendo le parole di Cesare Colombo, esiste una netta separazione tra l'ambiente professionale e quello amatoriale: "C'era un compartimento stagno tra i fotografi professionisti e i fotoamatori" (2009). Da un lato l'esempio di Cattaneo smentisce l'affermazione di Colombo. Il fotografo milanese gestisce, negli stessi anni, le due propensioni personali in accordo con i diversi ambienti. Dall'altro lato lo stesso esempio non fa che ribadire la separazione netta delle due pratiche, vissute dai fotografi in parallelo, facendo convivere due diverse personalità. O, come dice Cattaneo stesso, "giocando su due tavoli"²⁵³.

I tavoli, come abbiamo avuto modo di comprendere, sono molto più di due e a ribadirlo sono le parole del fotografo:

Per le riviste ho lavorato come fotografo interno, ma è durato poco, sei o se e mesi. Una volta dovevo andare a fotografare non so quale ballerina, ma c'era uno sciopero proprio vicino alla redazione. C'era un caos pazzesco e per la strada incontrai un gruppo di metalmeccanici in sciopero tenuti a bada dalla polizia con il calcio del moschetto. Non riuscii a resistere, dimenticai la ballerina e cominciai a scattare foto a quegli operai esasperati che restavano davanti ai poliziotti con l'elmetto, apparentemente indifferenti. Gli operai, consapevoli della mia volontà di documentare mi proteggevano per permettermi di lavorare il più vicino possibile.

Non mi accorsi del tempo che passava e scattai foto su foto. Alta fine arrivai in redazione molto, molto in ritardo senza le foto della ballerina: mi presi una lavata di testa dal direttore del giornale che mi aveva chiesto il servizio, per non essermi presentato all'appuntamento. Me ne andai sbattendo la porta, ma sentendomi soddisfatto di aver documentato un fatto vero della mia città e tenni anche i rullini di questa manifestazione. Era il 1961. Dal 1968 in poi molti altri fotografi documentarono gli scontri di piazza, ma io ero stato fortunato a essere il primo a trovarmi al

²⁵²La pubblicazione raccoglie serie fotografie di diversi autori datate tra il 1962 e il 1971.

²⁵³"Esiste una frattura che io ricompongo perché gioco su due tavoli. Vivendo sulla documentazione pura dell'opera d'arte e facendo del fotogiornalismo. Io ho sempre giocato su due tavoli. Cosa che tutto sommato non era usuale" (Cattaneo 2012).

centro dell'evento e a poterlo testimoniare con le mie foto.

Anche con Settimo Giorno ho lavorato ma più saltuariamente, e c'erano altre riviste di questo tipo. C'erano tutti giornali del pomeriggio come *Il Lombardo*, *La Notte*, *Il Giorno*, poi *L'Illustrazione italiana*, che fu la prima rivista che acquistò un mio servizio. (Cattaneo 2012, p. 14)

La testimonianza appare interessante per alcuni aspetti dei primi anni di attività di Cattaneo.

Il primo aspetto è la molteplicità dei generi in cui il fotografo s'impegna, alla ricerca di un orizzonte professionale anche al di fuori dei suoi interessi. Oltre a occuparsi di pubblicità, Cattaneo svolge per un breve periodo servizi per "*Le Ore*"²⁵⁴: ballerine (quando si presenta agli appuntamenti!), cantanti, attori, eventi come il festival di San Remo e in generale i temi richiesti dalla redazione, che corrispondono alle tipiche esigenze editoriali dei rotocalchi del periodo.

Altro aspetto è la necessità di esprimere attraverso la fotografia la propria sensibilità nei confronti della sua città, una spinta a essere parte del mondo che gli sta attorno, che gli fa addirittura saltare un servizio pagato per raccontare un evento per il quale sente una certa vicinanza.

L'ultima considerazione relativa alla sequenza sullo sciopero è che le fotografie rientrano nella ricerca di riconoscibilità da parte del mondo amatoriale. Il servizio ricordato da Cattaneo (fig. 14-16) sarà infatti reintrodotta nel circuito amatoriale vincendo un importante premio a una mostra organizzata a Bergamo nel 1963 (Cfr. *La figura umana* 1963).

Al di là di questo specifico reportage, Cattaneo, nel cercare una specializzazione professionale, pur guardando con attenzione al mercato, esclude, dopo i primi anni, il reportage giornalistico per cui non si sente portato, se non altro per una questione fisica: "La passione della mia generazione era fare il fotoreporter: primo non avevo la stazza fisica, e poi non avevo appoggi editoriali. Per cui continuavo a lavorare documentando i paesaggi milanesi" (Corbetta 2010, p.15). Ma più che la questione fisica è la frenesia del lavoro fotogiornalistico che non lo fa propendere per questo genere di attività. Inoltre l'editoria d'informazione del periodo non è in grado di accogliere quel senso della narrazione che Cattaneo coltiva nell'affrontare il racconto del paesaggio milanese. In Cattaneo è presente una certa inclinazione verso la riflessione sul fare fotografia, evidente nelle prove artistiche a cui accenneremo oltre, e che è ben lontana dalla professione di fotoreporter.

Proseguendo nel nostro percorso, per quanto riguarda il racconto sul paesaggio milanese, è in Corso Garibaldi che inizia l'avventura di Cattaneo nel mondo dell'arte.

L'incontro con i Realisti esistenziali e la fotografia d'arte

La prima svolta verso il mondo dell'arte arriva per Cattaneo dall'incontro con un gruppo di pittori

²⁵⁴I negativi di questi scatti non sono parte dell'archivio di Cattaneo, il quale li produceva per la redazione e lì rimanevano.

definiti realisti esistenziali. Il gruppo, attivo dalla metà degli anni Cinquanta, è raccolto sotto quest'etichetta dal critico Marco Valsecchi²⁵⁵. Tra le sue fila conta Giuseppe Guerreschi, Pepi Romagnoni, Giuseppe Banchieri, Tino Vaglieri e Mino Ceretti, ai quali si unisce, in un secondo momento, anche Gianfranco Ferroni.

I Realisti vengono presentati per la prima volta nel 1956 con una mostra alla Galleria San Fedele di Milano. Secondo la sua testimonianza, è probabile che Cattaneo faccia conoscenza di alcuni di essi l'anno successivo. Ma il vero avvicinamento tra il fotografo e i pittori avviene negli atelier di quest'ultimi, in un edificio realizzato a uso dei pittori: la "Casa de' Pittori" di Milano, col tempo denominata la "Casa degli Artisti", situata in Corso Garibaldi 89/A²⁵⁶. Costruita nel 1911 con lo scopo di ospitare studi di artisti, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo ospita buona parte dei Realisti esistenziali.

Alla fine degli anni Cinquanta Cattaneo stringe i rapporti con questi artisti, avvicinandosi all'arte nel corso di una serie di reportage consacrati alla sua città. L'edificio è infatti oggetto di grande interesse ed è collocato in una zona della città battuta dal fotografo. Gli scatti alla Casa dei pittori e ai suoi abitanti, sono realizzati con il medesimo impegno dedicato al naviglio della Martesana, ai mutamenti paesaggistici nelle periferie, ai cambiamenti sociali del capoluogo lombardo.

A partire dunque dall'incontro casuale²⁵⁷ con il mondo dell'arte si avvera per il fotografo la possibilità di trasformare la sua passione in mestiere. Ma non è un passaggio radicale e non avviene grazie alla documentazione degli studi degli artisti ospiti della Casa degli artisti. Le prove realizzate in via Garibaldi 89 vengono pubblicate e circolano nel circuito amatoriale, non in quello artistico e dunque professionale. Per portare alcuni esempi, la fotografia *Il pittore Giannini* è premiata a un concorso organizzato a Gradisca d'Isonzo nel 1963 (cfr. Torrione d'oro 1963). Allo stesso concorso è ammesso anche un ritratto dell'artista Balderi. Due anni prima, una serie di tre opere, e precisamente *Il pittore Luporini*, e due dal titolo *I pittori Luporini e Scapaticci*, sono segnalate alla *Terza mostra fotografica città*

255“Nel 1954, tra gli allievi di Aldo Carpi all'Accademia di Brera di Milano, si forma un piccolo gruppo da cui ha origine la corrente artistica nota come 'realismo esistenziale': la definizione è tratta da un articolo pubblicato sul 'Giorno' del 30 aprile 1956 dal critico Marco Valsecchi, che - a proposito di questi artisti - usa i lemmi 'realismo' e 'esistenzialismo'. La definizione di 'realismo fenomenico', coniata per loro da Giorgio Kaiserlian, non ha invece avuto fortuna” (Caramel 1994 p. 219).

256La Casa degli artisti è un edificio costruito tra il 1910 e il 1911 per volontà della famiglia Bogani ed è sempre stato dedicato ad atelier d'artista. L'edificio è strutturato su tre piani: al pian terreno erano allocati gli scultori, ai piani superiori i pittori, nelle ampie soffitte gli scenografi. Cfr.
<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00471/>

257“Un giorno mi sono messo in testa di fare un lavoro di documentazione di Corso Garibaldi, allora si trattava di un quartiere molto popolare: case di ringhiera, popolato da artigiani; però era difficile entrare, varcare i portoni. Venivo fermato e scacciato dalle portinaie infastidite dalla macchina fotografica, e così prendevo la scusa di andare a trovare l'amico pittore, l'amico scultore che abitava nel palazzo, magari ci andavo anche ma ne approfittavo per fotografare la casa, la gente che andava e veniva, l'artigiano che lavorava, la quotidianità di allora” (Corbetta 2010, p. 26).

di Ravenna (cfr. *Terza mostra fotografica* 1961).

I pittori conosciuti nell'ambito di queste ricerche sul paesaggio spesso chiedono a Cattaneo di riprodurre le loro opere per i cataloghi e per le gallerie, e il fotografo ne approfitta per indagare gli studi e gli artisti nel loro habitat più quotidiano:

Tra gli artisti Realisti quello che aveva dei piccoli mercati era Rambelli, a cui ogni tanto compravano qualche quadro, per cui qualche lira ce l'aveva e qualche soldo me lo dava. Era il 1959, il 1960. Lavoro duro perché era tutta gente che non ammetteva errori. Lo facevo sempre con il mio solito comportamento. Stai lì nella mischia, fotografi i quadri ma ti guardi attorno. Per cui appena smetti di fotografare i quadri, smetti di lavorare col cavalletto e con le lampade della Rolleyflex, e cominci a fotografare lui. A quel punto si era creato un rapporto di tale confidenza che diventava un gioco. Fotografi cose che a quel tempo non sarebbe servite a nulla.

La consideravo una documentazione di uno strano mondo che si comporta in questo modo. Ci sono delle foto di Banchieri o di Ferroni o di altri minori che in pratica sono rimaste le uniche. Perché quando arrivava un altro fotografo, supponiamo il Bacci, veniva lì fotografava i quadri e se ne andava. Invece stabilito un rapporto di amicizia si andava a bere al bar (Cattaneo 2009a)

Quindi un primo contatto fatto di amicizia, di frequentazione del medesimo bar – una trattoria in via Procaccini²⁵⁸ -, di qualche incarico pagato per la riproduzione delle opere. Al contempo questo primo contatto diventa per Cattaneo uno stimolo per realizzare dei reportage sociali spendibili nel circuito amatoriale e, ben più rilevante, un corridoio verso la frequentazione delle gallerie d'arte.

Infatti la vera attività nel mondo dell'arte inizia per Cattaneo con le collaborazioni con le gallerie, con l'incarico di riprodurre le opere d'arte.

Si veda la descrizione dei primi negativi annotati nell'inventario del fotografo (vedi apparati Quaderno di Cattaneo). Per il medio formato, i fotogrammi 9x12 databili nei mesi immediatamente precedenti al giugno 1963, riprendono: “locali ditta DICI”; “sculture Amilcare Rambelli”. Per quanto riguarda il formato 13x18, datati novembre 1963, vengono descritti dal fotografo i seguenti scatti: “interni Galleria Stendhal, via Gesù 13”; “mostra di F. Léger”. Nelle pagine successive dell'inventario, per entrambi i formati²⁵⁹ si susseguono i nomi degli artisti e le diciture “opera”, “scultura”, “pittura”, alternati ad altri lavori realizzati per il artisti o gallerie d'arte.

Nelle prime pagine del quaderno dedicato al formato 35 mm, che sarà la nostra fonte privilegiata di informazioni, si riscontrano molti paesaggi urbani - con una serie in particolare dedicata a Corso Garibaldi (cfr. n. inv. 1031-1091) -, indicazioni di lavori per ditte di diverso genere, molti nomi di artisti e alcune mostre alla galleria Pater. Dal 1963 in poi continuano i paesaggi e si fanno più frequenti

²⁵⁸Frequentata anche da Giorgio Gaber, l'osteria da Romolo sarà anche il luogo di incontro tra il pittore, il futuro paroliere Luporini e il cantante. Come già accennato, grazie a questa frequentazione Cattaneo avrebbe dovuto realizzare un'uscita di Photoimago di Arcari dedicata a Gaber, ma la cosa non avvenne. Tuttavia nell'inventario del fotografo si possono riscontrare diverse serie sul cantante (cfr. n. inventario: 1171-72, giugno 1964; 1174-75, luglio 1964; 1194, ottobre 1964). La vicinanza delle date degli scatti, che coincidono con il periodo di maggior fertilità della rivista (vedi cap. 5), sembrano confermare la testimonianza di Cattaneo sulla monografia mai realizzata su Gaber.

²⁵⁹Esiste anche un elenco del 6x6 che inizia dall'anno 1966.

i nomi degli artisti fino al 1966, anno in cui si diradano le committenze non artistiche e inizia una costante frequentazione e documentazione delle mostre nelle gallerie milanesi.

Nei primi anni dell'attività professionale si alternano dunque le fotografie ad uso commerciale, industriale e pubblicitario, a quelle delle opere degli artisti e delle commesse in galleria. La prima svolta professionale per Cattaneo, che lo indirizza verso una quasi esclusiva attività nel mondo dell'arte, si ha a partire dal momento in cui comincia a collaborare frequentemente con le gallerie. Restando fedeli al quaderno del fotografo, ciò accade dal 1966. In questo senso si può citare come esperienza più duratura e più remunerativa la collaborazione con Arturo Schwarz.

Ho iniziato a lavorare per la Galleria Pater, nei primissimi anni Sessanta. Sessanta. Pater organizzò la prima mostra dei Realisti esistenziali nel '57. Espose Ferroni, Banchieri, Ceretti, che me lo presentarono. Fu la prima galleria, insieme alla San Fedele, con cui collaborai inizialmente [...] L'altra, la Galleria delle ore, in via Fiori Chiari, sempre vicino a Brera perché allora le gallerie d'arte erano in un solco di cento metri dall'Accademia. In questa direzione la più importante di tutte era la galleria Bergamini che era la galleria di Soldati, Morlotti, Francese. Lui faceva il carbonaio, e nel dopoguerra barattava la legna con le loro opere. I realisti esistenziali appartengono alla generazione successiva. Poi mi sono avvicinato sempre di più alle gallerie d'avanguardia come La Apollinaire e altre: ma l'esperienza con Schwarz è quella che mi ha segnato di più. (Corbetta 2010, p. 25)

La galleria, fondata e gestita da Arturo Schwarz e nata come libreria, è attiva dal 1961 al 1975. Cattaneo è chiamato da Schwarz a sostituire Attilio Bacci, ma non esiste documentazione del periodo e i negativi sono rimasti al gallerista²⁶⁰.

Professionista dal 1963²⁶¹, dal 1966 Cattaneo diviene un habitué delle gallerie milanesi, muovendosi tra varie committenze. Per sua natura non si ferma alle richieste dei galleristi e, portando avanti il suo interesse reportagistico, si distingue come uno dei principali narratori per immagini degli eventi d'arte milanesi. In questo primo periodo professionale, che termina nel 1973, egli svolge ancora alcuni servizi per studi di pubblicità e per l'industria. Parallelamente compie ulteriori ricerche personali tra le quali le interessanti sculture fotografiche della serie *Pagine*, composte rielaborando scarti di produzione in camera oscura, che descriveremo nel prossimo paragrafo.

Nel 1972 realizza a Volterra un servizio per la mostra personale di Mauro Staccioli *Sculture in città*, curata da Enrico Crispolti, grazie al quale gli verrà affidata la documentazione dell'evento *Volterra '73*. Sebbene già da qualche anno attivo nel mondo dell'arte contemporanea²⁶², Cattaneo riconoscerà in

²⁶⁰In una delle conversazioni con Cattaneo il fotografo mi ha raccontato di aver dovuto cedere tutti i negativi al gallerista per una cifra non congrua a seguito di un diverbio.

²⁶¹La data non è di per sé significativa, non ci sono evidenti stimoli dall'ambiente lavorativo che giustifichino questo passaggio al professionismo. La scelta è da imputare a questioni personali e familiari che coincidono con l'abbandono degli studi di ingegneria e la collaborazione con il grafico Corni. Stando ai timbri delle stampe della serie *Gran Galà*, è dal 1962 che il fotografo ha uno studio suo, quello in Corso Sempione 74. Ma il quaderno ci indica chiaramente come nel 1963 ci sia stata una svolta che gli ha fatto ordinare il materiale pregresso e ha dato inizio a un'attività nuova.

²⁶²La produzione commerciale di Cattaneo è riferibile ai primissimi anni della sua carriera professionale, mentre la documentazione di mostre anche fuori dai confini milanesi inizia nel 1966 con la sua prima Biennale di Venezia.

quest'ultimo incarico un ulteriore punto di svolta per la sua carriera che gli permetterà di occuparsi esclusivamente d'arte e di intrecciare rapporti privilegiati con artisti italiani come lo stesso Staccioli, Giancarlo Sangregorio o Francesco Somaini.

Non è difficile vedere come il periodo preso in esame in questa sede sia ricco di suggestioni e di riferimenti culturali eterogenei per il fotografo milanese. La complessità di tale contesto non può che far tendere l'analisi critica al superamento del cliché del fotografo d'arte quale semplice realizzatore di riproduzioni delle opere. Anche affrontando la sola sezione d'archivio dedicata all'arte contemporanea, ci si trova di fronte a una tipologia di materiale che spesso sfugge alle più note definizioni: non esclusivamente immagini di opere d'arte; né dimostrazione di un approccio critico o documentaristico alle opere; e nemmeno reportage in senso stretto su artisti o situazioni legate al mondo dell'arte.

La fotografia artistica di Cattaneo

Prima di affrontare la documentazione d'arte, vale la pena soffermarsi brevemente su alcune serie fotografiche che ci danno un'ulteriore chiave di lettura sulla fotografia di Cattaneo, intesa anche come pratica artistica²⁶³.

Nei primissimi anni Settanta il fotografo compie alcune ricerche personali tra le quali le interessanti sculture fotografiche della serie *Pagine*, composte rielaborando scarti di produzione in camera oscura. Cattaneo le definisce affettuosamente “cartacce” restando fedele alla natura materica delle opere. Si tratta infatti di scarti del lavoro in camera oscura, pezzi di carta fotografica avanzati e gettati nel cestino durante il processo di stampa. Cattaneo inizia a recuperare questi residui che, incollandosi tra loro, danno vita a delle sculture spontanee. Le fibre cartacee di queste opere si induriscono e si fissano perennemente, mentre la superficie intrisa dai sali d'argento è soggetta alla mutazione chimica dovuta alla continua esposizione alla luce sino a divenire, nel tempo, di un nero brillante. Il titolo della serie, *Pagina* o *Scrittura*, nasce dall'intenzione del fotografo di lanciare un ponte con le esperienze contemporanee della Poesia visiva. Senza entrare nel merito dei temi trattati dalla corrente artistica e al di là del fatto che Cattaneo non partecipa attivamente alle varie fasi del movimento, non è possibile a nostro avviso includere queste opere in quell'ambito artistico. Stando ai canoni dettati da Gillo Dorfles (cfr. *La poesia visiva* 1979, p. 15), non si riconoscerebbe in queste opere la prima delle qualità caratterizzanti il movimento: l'accordo, o legame osmotico, con i prodotti dei mass media. Tuttavia il fotografo sente una forte vicinanza con i protagonisti di questa corrente artistica e cita, come riferimenti, Ugo Carrega, Sarenco e Emilio Isgrò. In effetti, dall'aprile del 1969 Cattaneo sarà sempre

²⁶³Per la produzione creativa di Enrico Cattaneo cfr. Mutti 2007, Cattaneo 2009b, Cattaneo 2009c, Cattaneo 2010a.

presente per documentare le mostre del nuovo spazio espositivo Studio Sant'Andrea²⁶⁴, il cui fondatore, Gianfranco Bellora, dall'anno successivo intesserà stretti rapporti con i poeti visivi, proprio grazie alla mediazione di Ingrò. Dunque in questo ambito Cattaneo conosce, apprezza e si avvicina alla poesia visiva e non si possono escludere collaborazioni con alcuni esponenti del movimento.

Il lavoro di Cattaneo può in qualche modo simulare alcuni propositi della poesia visiva quando entra in gioco la ricomposizione in chiave ironica delle *Pagine* in cornici costruite con materiali di riuso, dove spesso compaiono stralci di parole; oppure quando, tramite una serie di cartacce, propone una sorta di libro senza testo (fig. 17). Ironico è anche il caso dei trittici costruiti con scatole di bottiglie di vino, che appaiono come un porticato neoclassico sotto cui trovano posto le "cartacce". Oppure allusive alla poesia visiva risultano le opere in cui Cattaneo imprigiona in scatole trasparenti le sue *Pagine*, insieme a parole recuperate da pezzi di giornale; o i racconti in cui i pezzi di carta vengono riquadrati in una cornice di legno (fig. 18).

Ma un'altra suggestione pare più attinente. Negli stessi anni a Milano vengono esposti artisti riconducibili all'etichetta del Nouveau Réalisme. Ad essa sono associati numerosi artisti tra cui i partecipanti alla festa per il decimo anniversario del movimento, tenutasi a Milano nel 1970. Cattaneo sarà presente a tutte le mostre di questi artisti compresa la grande manifestazione in città. Più che sondare i paralleli con la poetica del gruppo proposte da Pierre Restany, prendiamo in esame un'opera dichiaratamente dedicata a uno degli artisti del gruppo: *Per Arman*²⁶⁵. L'opera richiama i multipli dell'artista francese. Cattaneo incolla su di un supporto delle dimensioni di 20x30 cm una quantità di cartacce proprio come Arman fa con i pennelli e gli altri oggetti che compongono le sue opere (fig. 19). Il parallelo è dichiarato e facilmente comprensibile.

Più distanti ci sembrano invece gli spunti tratti dall'Arte povera - solamente paventati dal critico Mutti (cfr. Mutti 2007) - con cui Cattaneo avrà a che fare solo tangenzialmente, sebbene nel rimescolamento di materiali d'uso quotidiano si possa intravedere una matrice poverista.

Più interessante ci pare cercare un parallelo con le coeve prove di Ugo Mulas, quelle *Verifiche* che tanto peso hanno avuto nella valutazione del fotografo da parte degli storici dell'arte. In effetti, il periodo degli esperimenti dei due autori coincide; e coincide anche una volontà di sperimentare una forma

²⁶⁴Le mostre documentate per lo Studio Sant'Andrea nel 1969 sono: la vernice di De Filippi, aprile 1969 (nn. inv. 1528-1529); la vernice di Mariani, maggio 1969 (nn. inv. 1542-1543); delle vedute degli interni della galleria, maggio 1969 (n. inv. 1551). Per quanto riguarda la poesia visiva citiamo, a titolo di esempio, la prima mostra attinente, la vernice di Bertini, febbraio 1970 (nn. inv. 1721-1725), la mostra *Poesia visiva internazionale*, febbraio 1972 (nn. inv. 2389-2392) e la mostra di Ingrò, maggio 1972 (nn. inv. 2476-2478). Il fotografo a volte usa l'indicazione "galleria Bellora" a volte "S. Sant'Andrea".

²⁶⁵Di Arman il documentò sicuramente la mostra allo Studio Sant'Andrea del novembre 1970 (nn. inv. 1978-1982), aperta in concomitanza col festival del gruppo, tenutosi a Milano tra il 27 e il 29 novembre, documentato da Cattaneo con 28 rulli di negativi (nn. inv. 1973-2001).

nuova d'uso degli strumenti fotografici fondamentali: il negativo e la carta per la stampa.

La più vicina delle *Verifiche* di Mulas alle *Pagine* di Cattaneo è l'ultima, quella dedicata a Duchamp. Ma mentre Mulas in quest'opera fa riferimento al *Grande Vetro* (rotto) dell'artista francese, i lavori di Cattaneo sono maggiormente assimilabili al concetto di ready-made costruito in ambito surrealista. Un ready-made tuttavia rivisto nella prospettiva data da Brassai nelle sculture involontarie realizzate per Dalí²⁶⁶ o, ancor di più, confrontabile con le varie prove artistiche e fotografiche di Man Ray²⁶⁷.

In primo luogo, infatti, si tratta di un'operazione di laboratorio, svolta in camera oscura, assimilabile per questo ai rayogrammi dell'artista americano. L'analisi di Cattaneo non è però sulla luce e sulla sua capacità di produrre immagini al di là del referente fotografico, ma sulle sostanze chimiche usate in laboratorio che agendo producono immagini (in forma di oggetti, sculture) direttamente col supporto primario della fotografia, la carta. L'assenza del referente diventa motivo di costruzione di significati artistici nelle trasformazioni involontarie o, meglio, incontrollabili, del supporto.

Gli esempi di Man Ray di oggetti inscatolati o messi in cornice, come *Pêchage* del 1969 o *Lèvres d'or* del 1967 - che potevano essere esposti nella mostra allo Studio Marconi a cui Cattaneo assiste - sembrano invece dei possibili suggerimenti visivi per la definizione della forma definitiva delle cartacce, che trovano spesso collocazione in cornici simili a scatole.

I paralleli con Man Ray non finiscono con le *Pagine*. La serie delle *Maschere* di Cattaneo, realizzata negli anni successivi fotografando lattine usate e accartocciate, può far pensare ad opere di Man Ray come *Ottava strada* (1920), che è la fotografia di una lattina trovata a terra schiacciata. Inoltre, l'artista americano riflette in diverse occasioni sull'idea di maschere realizzando alcune serie di opere con portano questo titolo²⁶⁸. E non sarebbe difficile trovare paralleli tra i *Guerrieri* di Cattaneo e i numerosi oggetti trovati e interpretati da Man Ray, come le sculture fatte da se stesse o *Il dono* (1921-1962). Ci fermiamo qui, per non dover aprire un capitolo che ci porterebbe lontano dai nostri intendimenti che sono di analizzare l'attività di documentazione d'arte e non di produzione di oggetti d'arte da parte di Cattaneo.

Questa chiave di lettura tuttavia, per quanto solo abbozzata, dà una dimensione più corretta del percorso che porterà Cattaneo a sviluppare, sulla stessa linea delle *Pagine*, altre opere nei decenni successivi, dalle *Maschere* ai *Guerrieri* (cfr. Cattaneo 2010).

Al di là di tutto, quello che ci pare interessante è che l'opera artistica di Cattaneo nasce a un decennio di distanza dai suoi primi incontri con l'arte. Un decennio in cui ha frequentato da vicino molti artisti e

²⁶⁶Rimandiamo per una lettura di queste fotografie a Krauss 1996, in part. § 6, pp. 97-123.

²⁶⁷Cattaneo conosce e fotografa l'artista americano nel 1969 a una mostra presso lo studio Marconi (nn. inv. 1511-1513).

²⁶⁸Facciamo notare solo che diverse opere di Man Ray erano presenti nella collezione di Arturo Schwarz (cfr. Schwarz 1977 e 1998) per cui Cattaneo lavorò alcuni anni.

potuto sviluppare un modo alternativo di intendere la pratica fotografica, anche come riflessione su se stessa. L'inizio esplicito di questa riflessione avviene nei primi anni Settanta, con le opere descritte, ma proseguirà per tutta la vita del fotografo. Sembrerebbe quasi che al reportage sociale, sostituito dal reportage sul mondo dell'arte, il fotografo senta la necessità di avvicinare una nuova forma creativa. La fotografia di reportage su Milano della fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, volta alla scoperta di una città invisibile agli occhi dei più, era per Cattaneo un'attività creativa, una sperimentazione sul paesaggio e nel contempo una sperimentazione di sé e dell'uso dello strumento. Con l'immersione professionale nel mondo dell'arte, che inevitabilmente nel corso degli anni diviene routinaria, resta al fotografo lo spazio mentale per altre forme creative (una delle quali è rappresentata dallo studio della matematica). Da qui nasce, in accordo con molte delle istanze artistiche dei suoi tempi, l'attività artistica del fotografo.

Va sottolineato che la ricerca di Cattaneo non viene svolta con la prospettiva di entrare nel circuito delle gallerie d'arte come artista, non trova cioè una collocazione nel mercato del periodo. Cattaneo sviluppa le sue opere in una dimensione di pura ricerca, come sperimentazione dei materiali e della pratica, senza pensare a una visibilità esterna. Forse per questa ragione le opere artistiche di Cattaneo sono rimaste per molti anni ai più nascoste e solo dall'inizio degli anni 2000 stanno venendo alla luce.

Casi di studio dall'archivio di Cattaneo

L'inventario

Abbiamo visto come l'entrata di Cattaneo nel mondo dell'arte sia databile a partire dalla fine degli anni Cinquanta e come solo dalla metà del decennio successivo il fotografo si dedichi professionalmente ad essa. L'archivio del fotografo è la più puntuale testimonianza della sua attività e il suo inventario ci permette un approccio privilegiato.

L'archivio di Cattaneo può essere suddiviso in tre macro-sezioni: i negativi relativi alla sua attività professionale; i pochi (rispetto al *corpus* complessivo) positivi su carta dello stesso ambito; i positivi o gli *unica* delle sue opere creative.

Una quantificazione precisa non è ancora stata fatta, ma per quanto riguarda i materiali di cui tratteremo, ossia i negativi 35 mm, l'ultimo numero dell'inventario è il 6.323. Il conto approssimativo delle immagini o fotogrammi impressi in questi negativi si aggira intorno ai 227.000, considerando che si tratta quasi esclusivamente di rulli da 36 scatti.

L'inventario è composto da una serie di quaderni che hanno accompagnato il fotografo lungo l'intero

arco della carriera professionale, dal 1963 a oggi. Sul margine sinistro della pagina vi è riportato un numero sequenziale, a partire dal 1000, che rinvia al negativo impressionato. I primi 1000 numeri sono dedicati ad una rivisitazione delle fotografie realizzate prima del 1963, descritte in un registro precedente, che non è mai stata completata. Di questo tentativo resta traccia nel primo quaderno dove si incontrano, tra parentesi, alcune cifre inferiori a 1000.

Ogni negativo trova posto in uno dei cassetti del laboratorio. Ad essi si può risalire consultando i provini corrispondenti, riconoscibili grazie al numero di inventario, e conservati in raccoglitori. Il quaderno viene annotato al momento della realizzazione del provino producendo un ordinamento di carattere cronologico. Oltre ad assegnare un numero, il fotografo descrive la situazione rappresentata e annota la data (mese e anno) delle riprese.

Il valore dell'inventario è assai chiaro. Essenziale per il fotografo, a cui facilita il lavoro di ricerca e di individuazione dei fotogrammi da stampare su richiesta, l'inventario è uno strumento insostituibile per il ricercatore che volesse studiare in maniera sistematica le immagini dell'archivio.

Oltre a questo quaderno, dedicato agli scatti realizzati con la macchina per i 35 mm, e che rappresenta la parte del lavoro di Cattaneo svolta più per passione che per committenza, esistono altri registri. Hanno una loro elencazione a parte le riproduzioni delle opere per gli artisti e le gallerie, suddivise per formati, a partire dal 6x6 fino a giungere anche a pellicole piane 13x18. Restano fuori da qualsiasi elencazione le diapositive a colori, anch'esse prodotte esclusivamente su committenza. Le diapositive, oltre a non essere rintracciabili nell'archivio tramite un elenco, spesso sono uscite dal laboratorio di Cattaneo senza più rientrarvi, per essere usate nella stampa di libri o altri materiali cartacei e perdersi negli archivi degli editori, degli artisti o dei galleristi.

Se analizziamo tramite il registro l'attività del fotografo tra il 1963 - data in cui il fotografo dichiara di aver intrapreso la professione - e il 1966 - data in cui l'inventario riporta quasi esclusivamente scatti nell'ambito artistico - ci troveremo di fronte ad un periodo di passaggio fondamentale per la sua carriera. Prendiamo ad esempio tre pagine dell'inventario a testimonianza di questo aspetto.

La prima pagina, numerata da 1007 a 1034, non datata, documenta per la gran parte negativi degli anni precedenti, relativi al paesaggio urbano milanese, come²⁶⁹: via Fusinato, via delle Robinie, via G. Castelli, ecc. (n. inv. 1007); Parco Lambro, Stazione, Borsa, ecc. (n. inv. 1008); vecchia Milano (n. inv. 1012); corso Garibaldi (presente nei numeri 1021, 1025, 1027, 1031-1034). Insieme a questi altri luoghi ed eventi, per esempio: turismo a Isoletta di Stresa, Palazzo Borromeo (n. inv. 1010); Teatro Odeon, Commedia "Boing 707"²⁷⁰ (n. inv. 1014); Moda alla galleria d'arte Pater (n. inv. 1015);

²⁶⁹Riportiamo parte delle indicazioni così come scritte nel quaderno.

²⁷⁰La commedia dal titolo *Jet Boeing 727*, scritta da Mark Camoletti, viene presentata al Teatro Odeon il 12 Ottobre 1962

inaugurazione Salone auto Torino (n. inv. 1016); Vetrina fiorista - Casa mia (n. inv. 1018). Alcuni descrizioni ci riportano alle amicizie con gli artisti: moglie Banchieri (n. inv. 1017); Moglie Luporini - Personale al Circolo Italia – Casa mia (n. inv. 1024). Altre voci si riferiscono più precisamente agli artisti che Cattaneo frequenta: mostra sculture Rambelli, galleria Pater²⁷¹ (n. inv. 1014); Ferroni – Balderi – Banchieri – Giannini (n. inv. 1026).

Le fotografie si riferiscono ad un periodo antecedente il 1963 e riguardano soprattutto la documentazione della città, e gli artisti di corso Garibaldi, pochi servizi per giornali e quotidiani (uno spettacolo all'Odeon ad esempio), alcuni scatti privati. L'unica galleria d'arte a comparire in queste prime pagine è la Pater.

La prima data segnata nell'inventario è marzo 1963: “uccelli imbalsamati per Martinelli” (n. inv. 1047). Dal numero di inventario 1136, datato dicembre 1963, pare chiuso il lavoro di riordino dei vecchi negativi. D'ora in avanti tutti i numeri saranno accompagnati dal mese e l'anno della ripresa. Con il gennaio 1964 compare il nome della Galleria Traverso (n. inv. 1146) e nel febbraio 1966 è la volta della Galleria Bergamini e della Galleria Nuova Milano. Da questo momento scompaiono i paesaggi milanesi, si fanno minime le presenze di scatti familiari, si diradano i servizi commerciali, e inizia una ininterrotta sequenza di descrizioni relative ad artisti: artisti in studio, inaugurazioni in galleria, mostre, opere di artisti. Le gallerie nominate nell'inventario fino al gennaio 1970 sono: Pater, Bergamini, Traverso, San Felice, Studio Sant'Andrea, Arte Borgogna, Nuova Milano, Nieubourg, Toselli, Rizzato, Cavour, Pagani, Studio Marconi, Apollinaire, Blu, Solaria, Mozart, Naviglio, Vismara, Françoise Lambert, Cortina, Artecetro, Angolare, Diagramma, Spazio d'Arte. Mentre alcune compaiono una sola volta, per altre, molto presenti, si può pensare ad una collaborazione ricorrente, fra queste: Pater, Sant'Andrea, Arte Borgogna, Nieubourg, Marconi, Blu, Françoise Lambert. Inoltre non va dimenticata la già citata collaborazione con la Galleria Schwarz.

A partire dal momento in cui entra in stretto contatto con le gallerie, Cattaneo produce due tipologie di fotografia: la documentazione delle opere e quella degli eventi. Per la prima tipologia, la prassi vuole che all'opera fossero dedicati almeno due scatti. La luce, preferibilmente artificiale, doveva essere tale da isolare l'oggetto dall'ambiente circostante. Questo tipo di protocollo produce delle immagini standard, facilmente utilizzabili dalla macchina editoriale.

La seconda tipologia è legata a un approccio meno formalizzato dello scatto fotografico. Qui il fotografo, per propria inclinazione o per richiesta del committente, realizza delle sequenze fotografiche lunghe, utilizzando spesso interi rulli e senza dar troppo peso all'eventuale pubblicazione.

(cfr. Piccini 1962).

²⁷¹Questo negativo documenta la prima mostra personale dello scultore Amilcare Rambelli datata 1962.

Tema portante di questo tipo di reportage fotografico è la mostra intesa in senso largo, dall'allestimento delle opere all'inaugurazione. Ma non mancano altri eventi legati al mondo dell'arte²⁷². Enrico Cattaneo è senza dubbio, per quel che concerne questo genere di fotografia, la figura più prolifica e interessante della scena milanese dalla metà degli anni Sessanta in poi.

Seguendo il cammino tracciato da Mulas, Cattaneo capisce l'importanza di entrare nella scena dell'arte facendosi conoscere. Fotografa le persone, gli atteggiamenti, la mondanità del circuito artistico. I soggetti privilegiati delle sue serie sono: gli artisti in studio (quasi mai al lavoro); gli allestimenti; le mostre allestite; le inaugurazioni; le cene e i buffet; le manifestazioni di protesta; le opere (in questo formato perlopiù sculture); i momenti privati degli artisti; le performance, gli happening e le azioni artistiche; le mostre in spazi urbani.

Scartate dagli operatori che all'epoca si occupavano della diffusione editoriale delle opere, di scarso valore per gli specialisti di oggi, che vi riconoscono solo dei documenti marginali, queste immagini risultano, agli occhi degli storici dell'arte, in gran parte inedite.

Per affrontare l'analisi di questi materiali, a prescindere dalla loro mole o dal soggetto rappresentato, è fondamentale comprenderne l'origine. Ciò che accomuna le migliaia di immagini dell'archivio Cattaneo è la loro derivazione da un atto fotografico complesso. Un atto, per riprendere il Dubois²⁷³, che afferma la sua natura essenzialmente pragmatica, ovvero sia relazionale. Leggere una fotografia significa innanzitutto – e ben prima di entrare nelle questioni formali o tecniche – riconoscere la qualità della relazione che si instaura tra il fotografo e l'evento fotografato di cui essa è sintomo. È in questa qualità che la funzione critica della fotografia si esprime al meglio.

A valle dell'atto fotografico vi è un altro tipo di relazione, altrettanto rilevante: quella tra l'immagine o le immagini fotografiche e la filiera editoriale che ne permette la diffusione. Se infatti alcune immagini, pubblicate in periodici specializzati all'epoca della loro realizzazione, oggi sono andate completamente dimenticate, altre, sconosciute o non utilizzate al tempo della loro produzione, sono state recuperate nel tempo grazie a pubblicazioni monografiche tardive, e si sono aggiunte alla tradizionale iconografia delle opere o degli artisti.

In questa sede analizzeremo alcuni esempi estratti dal materiale d'archivio di Cattaneo. A partire dall'inventario del fotografo, sonderemo l'atto fotografico in senso ampio, dalla sua origine alle principali forme di diffusione delle immagini (traendole dalle pubblicazioni coeve o successive agli scatti).

²⁷²Nel periodo coperto da questo testo di un certo interesse sono le manifestazioni degli artisti a Milano nel maggio del 1968 e, nel mese successivo, la Triennale occupata e le manifestazioni alla Biennale di Venezia.

²⁷³Sul concetto di atto fotografico cfr. Dubois 1996.

Si è scelto di partire dai provini per facilità di lettura ma anche per un motivo ancor più banale: non esistono, se non per alcuni casi particolari, le stampe delle fotografie prese in esame. Capiremo tramite gli esempi che seguono il perché di questa situazione.

Col presupposto di sondare l'efficacia di una lettura in cui traspaia una 'relazione pragmatica, ovverossia circolare' tra chi scrive e le immagini, che dia conto anche delle suggestioni emotive da queste suscitate, si proverà a superare un registro puramente descrittivo in favore di un linguaggio informale.

Gianfranco Ferroni, lo studio in Corso Garibaldi 89, 1959-1962

Le prime pagine del quaderno annotano diversi lavori degli anni precedenti al 1963. Definiremo questi lavori come amatoriali, soggetti ad una sorta di riordinamento dell'autore degli scatti più significativi realizzati tra la fine degli anni Cinquanta e il 1963. Un periodo, come già accennato, dedicato alla scoperta della fotografia sia dal punto di vista tecnico che da quello contenutistico.

In queste prime pagine, dunque, si ritrovano le motivazioni fotografiche del primo Cattaneo: le periferie, gli scioperi, le fabbriche e gli artisti di Corso Garibaldi. Queste motivazioni muteranno nel corso del tempo, in funzione dell'attività professionale o di quella artistica. Rimarranno tuttavia la costante sottotraccia della produzione relativa alla documentazione della fotografia della vita artistica milanese.

Il primo esempio che vogliamo trattare s'inscrive in questa prima fase di attività ed è costituito da una serie di fotografie che ritraggono il pittore Gianfranco Ferroni²⁷⁴. Si tratta di una sequenza di negativi, numerati da 1.026 a 1.029, in cui si alternano scatti sul gruppo di Corso Garibaldi e i loro studi (in particolare di Ferroni) e altri scatti sul paesaggio urbano milanese; temi che si possono ritrovare, sfogliando le prime pagine del quaderno, anche in molti altri negativi.

Con Ferroni Cattaneo instaura un rapporto particolare rispetto agli altri artisti che lo porterà anche a collaborare, da un punto di vista tecnico, alla realizzazione di alcune opere, come dichiara lo stesso fotografo: "In anni successivi [Ferroni] fece dei collages tratti anche dalle foto che io gli fornivo. Poi mi restituiva questi collages ed io li fotografavo di nuovo e li ingrandivo su tela. Anche con Carlo Ossola ho fatto operazioni di questo genere" (Corbetta 2010, p. 28).

I negativi che stiamo analizzando fanno parte di quella prima serie di numeri non datata che abbiamo definito di riordino dei materiali pregressi. Si può supporre che il fotografo abbia raccolto insieme alcuni rulli riferibili al pittore livornese, realizzati in più incontri. È per questo che si ritrova la sequenza inventariale di quattro numeri consecutivi relativi all'artista.

²⁷⁴Il pittore livornese lavorerà in questo studio dal 1956 al 1964. L'edificio ospitava diversi studi d'artista tra cui Giuseppe Banchieri, Giancarlo Cazzaniga, Sandro Luporini e Tino Vaglieri, cfr. Recanati 1997, p. 73.

Avanzando tra le pagine dell'inventario, per giungere agli scatti datati, Ferroni è ancora presente. I numeri 1164-65, del marzo 1964, sono così descritti: “provini Ferroni - Amico Ferroni - Casa p. Leddi – Inaugurazione mostra Gannini galleria Traverso con De Micheli [ecc.]”. A questi seguono: “Esperimenti Ferroni²⁷⁵”, aprile-maggio 1964 (n. inv. 1169-70); “Ferroni – Sergio Tosi”, ottobre 1964 (n. inv. 1197); “Poker da Luporini – tessere Ferroni – oggetti del Ferroni solarizzati (dal neg. 280)”, gennaio 1965 (n. inv. 1213).

Per il seguito degli anni Sessanta non si riscontra più nell'inventario il nome dell'artista livornese. In generale, dal 1966, da quando cioè abbiamo riscontrato la svolta di Cattaneo verso il mondo dell'arte, gli artisti ritratti nei primi anni non sono quasi più presenti, a parte poche sporadiche inaugurazioni di mostra. L'edificio degli artisti non viene più frequentato né fotografato - o almeno non viene descritto nell'inventario - mentre sono presenti diverse descrizioni che rimandano a studi di artisti.

Questa prima serie ci servirà da introduzione alla fotografia negli atelier degli artisti²⁷⁶, genere che ben si allinea alla modalità narrativa di matrice reportagistica propria al fotografo milanese. Le fotografie su Ferroni si possono infatti leggere come il racconto di un periodo storico attraverso atteggiamenti e ambienti non calcolati²⁷⁷, altro tratto tipico, quest'ultimo, della fotografia di Cattaneo.

Per comprendere il lavoro di Cattaneo su Ferroni è necessario associare le motivazioni culturali sopra descritte con quelle professionali o proto-professionali. Come abbiamo visto, è proprio con questi artisti che Cattaneo inizia la sua avventura nel mondo dell'arte, partendo da presupposti d'ideologia realista e iniziando nel contempo a fotografare le loro opere su richiesta. Come dichiara il fotografo:

allora non volevo occuparmi d'arte, facevo il cronista, e intanto fotografavo i paesaggi di periferia [...] e quindi le atmosfere e i soggetti che prediligevo erano simili ai loro [i pittori realisti]. Tanto è vero che per molto tempo Franco Ferroni, mi chiese le mie foto in cambio di qualche acquaforte, allora non avevano alcun valore (Corbetta 2010, p. 28).

La datazione delle fotografie non è precisa e secondo la testimonianza del fotografo si devono far risalire al 1960²⁷⁸. Queste immagini, generalmente inutilizzate all'epoca dello scatto, sono state pubblicate successivamente in diversi libri. Ne proponiamo alcune, tratte da due esempi di monografia sul pittore (il catalogo del 1997 della mostra alla Galleria Mudima di Milano, cfr. Ferroni 1997, pp. 13-16; la monografia, dello stesso anno, scritta da Maria Grazia Recanati, cfr. Recanati 1997, pp. 65-71), dalle

²⁷⁵È possibile che l'esempio della fotografia dei *collages* citato dal fotografo sia riferibile a questa serie, ma non sono stati analizzati in questa sede.

²⁷⁶In virtù della sua esperienza Cattaneo verrà chiamato a produrre due volumi dal titolo *Ritratti di studio*, cfr. Cattaneo-Soddu 2006 e Cattaneo-Soddu 2010.

²⁷⁷L'atteggiamento del fotografo, per le riprese negli studi degli artisti, è ben descritto nell'introduzione alla mostra *Ritratti di studio*: “Molte sono state le difficoltà incontrate da Enrico Cattaneo che, secondo il suo caratteristico stile molto vicino all'estetica del reportage, ha dovuto scattare spesso in condizioni di luce scarsa o in luoghi piuttosto ristretti sopperendo a questi limiti con il sapiente ricorso a riprese con l'obiettivo grandangolare”, Mutti 2010, p. 11.

²⁷⁸Intervista dell'autore a Cattaneo, settembre 2012.

quali si possono enucleare almeno due aspetti di interesse.

Il primo è l'incertezza della datazione delle immagini, risalenti presumibilmente a un periodo che va dal 1959 al 1962. La datazione, benché approssimativa, conferma la presenza di Ferroni nell'edificio-studio di Corso Garibaldi in quegli anni. L'abbigliamento del pittore e l'uso di pellicole differenti ci fanno supporre che si tratti di scatti realizzati almeno in due tempi diversi.

Il secondo aspetto è relativo alla scelta delle immagini da parte dei curatori dei due volumi. Nel caso del catalogo della mostra alla Galleria Mudima, le tre immagini pubblicate non affrontano la descrizione del contesto (fig. 21). Esse isolano la figura del pittore, rappresentandolo (per quanto possibile a partire da queste immagini di Cattaneo) più come uomo al di fuori del tempo e dello spazio che come artista nel suo ambiente.

Il catalogo della Recanati, che accoglie un maggior numero di immagini, sembra invece rileggere le fotografie di Cattaneo in una sorta di racconto che, dalla descrizione dell'esterno dell'edificio, ci accompagna verso lo studio, per incontrare l'artista al lavoro, o in colloquio con altri artisti. Dentro lo studio l'obiettivo indugia sulla tavolozza (il grande tavolo coi colori) o sui dipinti appena realizzati. L'insieme produce un'atmosfera di ricerca e di disagio (perlomeno economico) che se da un lato rispecchia la realtà del periodo, dall'altro pare allinearsi allo stereotipo dell'atelier dell'artista in piena crescita, a quella figura del *bohémien* impegnato caratteristica degli anni Sessanta (fig. 22).

Entrambi i curatori scelgono di usare queste immagini senza farle dialogare col testo del catalogo, ma limitandosi a sfruttarne la funzione testimoniale data dal connubio immagine/didascalia. In altre parole, ciò che abbiamo poc'anzi definito come il complesso atto fotografico che presiede al lavoro del fotografo viene estromesso dalle pagine del catalogo.

Questo riutilizzo delle immagini in modo del tutto indifferente rispetto agli intenti originali sottesi alla loro produzione è fonte di una prima e importante ri-semantizzazione del lavoro del fotografo. Per Cattaneo questo mondo di artisti, lontano dalla sua vita di studente di ingegneria fuori corso, rappresenta un aspetto curioso della Milano del suo tempo. Per i curatori dei due volumi le fotografie assumono tutt'altro valore. Si nota inoltre come le diverse sequenze prodotte da Cattaneo subiscano una riduzione di significato e di carico informativo, soprattutto quando l'estrazione è brutale, come nel caso del catalogo Mudima. Questo fenomeno sarà ancor più evidente negli esempi successivi.

Per la stessa ragione in queste pubblicazioni viene meno il senso del tempo che il fotografo ha trascorso nello studio dell'artista. Viene meno, in altre parole, la dimensione narrativa della sequenza e con essa la qualità del lavoro di Cattaneo, il suo valore reportagistico.

Questo tipo di riduzione, ma ancor più accentuata, si ritrova nel catalogo di una mostra dedicata alle

sue fotografie di Milano negli anni Sessanta – ultima tappa del lungo viaggio intrapreso da queste immagini (fig. 23). Gli scatti dei diversi studi e dei pittori al lavoro, tra cui l'esempio da noi citato, sono letti sotto una luce documentaristica: «Il fotografo documenta, si appassiona a questi sconosciuti [...], ci consegna scatti – le pose, le mode, il senso – di una generazione che incrocia pittori e scrittori, poeti e teorici, testi di pittura e di scrittura, impegno civile e crisi delle ideologie, in un ritrovato rapporto con la realtà» (Cattaneo 2010a, s.p.). Il valore delle fotografie di Cattaneo ne esce distorto. Il catalogo offre una lettura ideologica e storica in senso lato, una lettura che, pur non travalicando del tutto le motivazioni del fotografo – molto legato all'analisi della condizione sociale del suo tempo –, tende a esaltarne gli aspetti autoriali e a ribadire il vincolo tra i *cliché* e il momento culturale descritto.

Le fotografie di Cattaneo scattate nello studio di Ferroni (fig. 24-28) sono tecnicamente imperfette. Spesso le inquadrature tagliano a pezzi il corpo dell'artista. Spesso ci si trova di fronte a punti di vista inediti e a equilibri instabili. Sono fotografie in cui si percepisce un senso di identificazione del loro autore al luogo e al tempo in cui opera e, al contempo, una sorta di curiosità verso la condizione degli artisti. Cattaneo non entra nelle opere, non descrive situazioni mimetiche e non accenna a relazioni tra l'ambiente e l'artista. Si abbandona alla confusione dello studio. Si fa abbagliare dai grandi finestroni. È trasportato dalla caoticità della tavolozza e degli arredi. Non si occupa di analizzare l'artista, non produce un atto critico nei confronti di Ferroni e delle sue opere. Rappresenta uno spazio in cui, con evidenza, entra in scena anche lui, nel tentativo di raccontare un mondo, una mentalità (quella dell'artista), i suoi valori, e non i luoghi comuni che oggi gli attribuiamo.

Dal punto di vista storico-artistico sarebbe forse interessante capire quanto Ferroni si sia soffermato su queste immagini e quanto siano entrate nel suo immaginario creativo. E non solo queste, ma anche i desolati paesaggi della periferia milanese (fig. 29) che si possono scorrere negli stessi fogli di provini e in quelli adiacenti.

Autoritratto di un professionista: da Fontana, con Tosi e Squatriti, settembre 1967

Il numero di negativo 1297 (fig. 30) contiene gli scatti relativi ad una visita professionale di Cattaneo a Lucio Fontana. Assieme ai due, sono presenti di Fausta Squatriti²⁷⁹ e Sergio Tosi²⁸⁰ - che ritroviamo

²⁷⁹Per il periodo precedente al settembre del 1967, troviamo l'artista anche nei negativi: n. inv. 1164, inaugurazione Fausta Squatriti con Fontana, Dorfles, marzo 1964; n. inv. 1225, presentazione libro Squatriti madre [sic.] Cavour, giugno 1965; n. inv. 1226, Stamperia Tosi – Squatriti, giugno 1965; n. inv. 1237, Leddi, Plescan, Tosi, Squatriti, gennaio 1966; n. inv. 1280, inaugurazione mostra F. Maggiore - Tosi, Squatriti, febbraio 1967; n. inv. 1289, [...] Tosi, Squatriti, giugno 1967.

²⁸⁰Per il periodo precedente al settembre del 1967, Tosi è presente in numerosi negativi (oltre a quelli citati nella nota precedente): n. inv. 1197, Ferroni – Sergio Tosi, ottobre 1964; n. inv. 1219, pittore Reggiani – Stamperia Tosi, marzo 1965; n. inv. 1259, riproduzioni originali collage Bay per Tosi, giugno 1966; n. inv. 1260 [...] - Paul Bury con Tosi, giugno 1966; n. inv. 1261-62, riproduzioni monumenti per pittore Bury per Tosi, luglio 1966; n. inv. 1265, manifesti

spesso nell'inventario del fotografo -, promotori in quegli anni di una serie di libri d'artista²⁸¹.

Le fotografie non appaiono di particolare interesse da un punto di vista della storia dell'arte. La collaborazione tra Fontana e Tosi è nota; i due hanno già collaborato a un libro d'artista due anni prima e a un paio di serie di multipli come il gruppo di *Concetti spaziali*, detti *Teatrini*, tra il 1964 e il 1966. Nel 1967 Tosi è incaricato da Fontana di eseguire le *Elissi* in legno laccato ed una serie di sculture in metallo verniciato. Quindi la frequentazione tra gli artisti non lascia sorpresi.

Una parte delle fotografie indugiano sull'opera, un *Concetto spaziale* di base pentagonale irregolare allestita su treppiedi incorporato, documentata da Cattaneo²⁸², che viene sicuramente ripresa anche con un apparecchio di medio formato (si riconosce la sua Rolleiflex 6x6), anch'esso ripreso allestito sul cavalletto.

Oltre alla riproduzione dell'opera, e come abbiamo visto essere prassi per Cattaneo, il rullino racconta alcuni momenti dell'incontro: ritratti degli artisti e di alcune persone presenti, tra cui una bambina, alcune vedute della corte in cui si trova lo studio di Fontana, e infine due scatti nello studio dell'artista. Inoltre, di maggiore interesse per quanto riguarda il nostro studio, sono alcuni ritratti allo stesso fotografo scattati dalla Squatriti, con la macchina di Cattaneo, che sono stati riutilizzati molti anni dopo.

Nel 2010 la Galleria Mudima di Milano infatti propone una mostra retrospettiva sull'attività di Cattaneo nel mondo dell'arte in cui vengono presentati alcuni dei suoi lavori a partire dal 1968 sino ad arrivare al 2009 (cfr. Mutti 2010). Una mostra che mira ad attestare della pervasività del fotografo nell'ambiente artistico italiano e milanese che, per la prima volta, ha l'obiettivo di celebrare la carriera di Cattaneo. Per la copertina del volume Cattaneo sceglie uno dei suoi ritratti realizzati nell'occasione sopra descritta.

Parleremo oltre di come l'estrazione del singolo fotogramma dall'intera serie impressa sul negativo comporti un'inequivocabile perdita di significato rispetto alla lettura dell'intera sequenza. In questa occasione l'immagine, che rappresenta il fotografo all'aperto con la sua macchina fotografica a fianco posta sul cavalletto, è di per sé un'icona di indubbio significato, che indica la professione, e specifica come essa sia svolta fuori dallo studio di posa.

Venezia e studio Tosi con Garelli, settembre 1966.

281Dal 1964 al 1975 Fausta Squatriti e Sergio Tosi avvieranno un'attività di stampatori di libri d'artista e multipli in edizione limitata. Tali gli artisti con cui collaborarono: Man Ray, Max Ernst, Fontana, Manzù, Matta, Gio Pomodoro, Baj, Alviani, Marotta, Pascali, Nevelson, Twombly, Bury, Raysse, Hamilton, Tilson, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle (cfr. <http://www.faustasquatriti.com>). Fontana produrrà con Tosi la raccolta di 4 disegni e 2 poesie di Quasimodo nel 1965 (cfr. Fontana-Quasimodo 1965), e quattro composizioni ritagliate su doppia pagina, accompagnate da un testo di Gillo Dorfles, per la galleria Alexandre Iolas di Parigi nel 1966.

282Il fotografo ricorda di aver fotografato alcune ellissi di metallo colorate, che sono reperibili tra i negativi di medio formato.

Il fatto che, come riporta la didascalia del catalogo, la fotografia sia fatta a Milano, nel 1967, dall'artista Squatriti, allinea le informazioni basilari (autore o, in questo caso, co-autore, luogo e data) e aggiunge l'informazione sul contesto artistico in cui Cattaneo lavora. I curatori scelgono tuttavia di non accennare al fatto che la fotografia è stata realizzata in un luogo ancor più caratterizzato, cioè l'esterno dello studio di Fontana. La scelta di non citare il maestro italo-argentino ci pare coerente con il resto del catalogo in cui non sono presenti i grandi maestri del recente passato ma la generazione di artisti cresciuta a partire dagli anni Sessanta.

In qualche modo Cattaneo iniziando la sequenza di immagini nel catalogo e della mostra da questa fotografia ci suggerisce di leggere in questo ritratto un momento di passaggio dalle vecchie abitudini e frequentazioni fotografiche (le prove proto-professionali e l'ambiente dei realisti) a un nuovo ciclo della sua produzione indirizzato all'arte venuta dopo la metà degli anni Sessanta. Il ritratto di un nuovo Cattaneo, il Cattaneo fotografo d'arte, che rispecchia la nostra lettura del momento di svolta nella biografia del fotografo - evidenziato dall'inventario - che abbiamo datato ai primi mesi del 1966.

Preparare le opere: Del Pezzo, Cantù, giugno 1969

Tra le sequenze più complete del periodo vi è un'interessante lavoro di documentazione sulla preparazione di opere e il conseguente allestimento di una mostra dell'artista Lucio Del Pezzo. La fase della realizzazione e preparazione delle opere – non si parla di artista all'opera che è spesso un genere di messa in scena completamente controllata – è un tipo di documentazione poco presente nel classico immaginario dell'arte. Anche in Cattaneo non è così frequente trovare artisti alle prese con la preparazione delle opere, soprattutto nel periodo qui analizzato. Sarà più usuale che, con il passare degli anni, si creino dei rapporti privilegiati con alcuni artisti che permetteranno al nostro fotografo di entrare in tutte le fasi della costruzione delle opere, dall'ideazione stessa alla sua esposizione.

I documenti fotografici sul lavoro di Del Pezzo ci permettono di esemplificare, alla stregua di quelli sul Ferroni, lo scarto tra la loro intenzione originaria e la loro fruizione finale.

Nel giugno del 1969 Giorgio Marconi incarica Cattaneo di seguire la preparazione delle sculture di Del Pezzo, a Cantù. Cattaneo consuma cinque rulli di negativi in bianco e nero, formato 35 mm, da 36 fotogrammi (per un totale di circa 180 immagini)²⁸³. Accanto a questi, produce anche delle diapositive a colori.

Il lavoro su Del Pezzo ci dà modo di presentare da un lato le logiche del lavoro su committenza, dall'altro, di approfondire il fenomeno già rimarcato del mutamento semantico che subiscono le

²⁸³Di Del Pezzo si possono trovare anche i negativi di alcune riproduzioni di opere (n. inv. 1584, luglio 1969), della preparazione della mostra (nn. inv. 1691-1693, dicembre 1969) e della relativa vernice (n. inv. 1695).

immagini quando lette su diversi supporti (fig. 31).

Nel numero 13 di "Flash Art" (fig. 32) viene pubblicata un'immagine a conforto di questa didascalia: «Luciano Del Pezzo: Sculture recenti. A destra Tommaso Trini (Foto Cattaneo)».

In linea generale, l'uso che la rivista fa delle immagini, raramente correlate agli articoli di approfondimento, è di tipo meramente informativo. Le immagini comunicano visivamente l'esistenza di nuovi lavori di artisti, di inaugurazioni, di opere d'arte in mostra, promuovendo in tal modo l'attività delle gallerie.

Ora, è probabile che l'immagine da noi presa in esame non sia l'unica attribuibile a Cattaneo nel numero di "Flash Art" in oggetto. Tuttavia essa è l'unica a portare l'indicazione dell'autore. Questo dato è sintomatico dei rapporti tra Cattaneo e le gallerie da lui frequentate. Come sopra accennato, le gallerie d'arte avevano l'uso di accompagnare le opere esposte da una fotografia dell'opera che funge da autentica. I primi lavori di Cattaneo rientrano in questo genere di documentazione. Tale produzione, realizzata normalmente su formati fotografici di medie o grandi dimensioni, non è riconducibile ai materiali di cui tratta questa ricerca. Il suo valore risiede altrove: queste immagini sono le testimonianze dei primissimi contatti del fotografo col circuito delle gallerie d'arte. Da queste prime frequentazioni originano i paralleli lavori di documentazione degli eventi artistici e delle inaugurazioni, in una prima fase di natura per così dire spontanea, poi dietro commissione da parte della galleria. In quest'ultimo caso le fotografie, scelte e stampate da Cattaneo, a meno di particolari richieste del committente, venivano pagate un tanto a stampa dallo stesso gallerista²⁸⁴.

Questo fu il primo orizzonte economico delineatosi di fronte a Cattaneo e scaturito dal rapporto con le gallerie. Ottenute le immagini, le gallerie le divulgavano per promuovere le proprie attività. Spesso ciò avveniva senza darne notizia al fotografo – almeno nei primi anni della sua attività –, motivo per cui nelle riviste dell'epoca o nei cataloghi delle mostre le fotografie figurano sovente senza riferimenti all'autore. È il caso della committenza di Giorgio Marconi, oggetto della prossima lettura (fig. 34).

Si tratta di un reportage sulla preparazione delle opere di Del Pezzo. Cattaneo si pone dinanzi alla scena che gli si prospetta con l'intenzione di non perdersi nulla, ottenendo così una serie di ripetitive immagini dell'artista e degli oggetti che lo circondano. Prive di qualsivoglia dinamica esplorativa, le immagini su Del Pezzo non cercano la vicinanza alle opere o all'artista, né tanto meno offrono un racconto di quel che accade. La scena si svolge davanti all'obiettivo di Cattaneo che sceglie un punto di vista pressoché unico, alla stessa distanza dall'azione. Gli scatti sono quasi sempre orizzontali.

²⁸⁴Delle fotografie delle vernici invece Cattaneo normalmente stampava alcuni fotogrammi cedendoli al gallerista, ricevendo a volte gratitudine a volte un magro compenso. In entrambi i casi non era inusuale che il fotografo venisse ricompensato con opere d'arte.

L'avvicinamento agli oggetti pare quasi realizzato nel momento di cui questi vengono abbandonati da coloro che li stanno manipolando; e tuttavia l'obiettivo del fotografo non entra mai nel dettaglio, ma mantiene sempre una visione di insieme. Proprio in quell'attimo di abbandono – quando l'artista dispone gli oggetti nello spazio della galleria, quasi stesse testando un possibile allestimento – si rivela più probabilmente la richiesta della committenza. Si misurano i volumi degli oggetti e gli spazi occupati e le minime variazioni; si annotano con la macchina fotografica gli equilibri tra le opere. Neanche in questo caso, però, trapela un atteggiamento interpretativo nei confronti delle opere. Mentre gli attori, tra cui l'artista, il critico Tommaso Trini e alcuni collaboratori, svolgono il loro lavoro di preparazione, Cattaneo si lascia trasportare da un momento di divertimento alle prese con un'opera, varcando la soglia del palcoscenico fino a riprendere da vicino i volti delle persone.

Una sequenza lunga che, pur ridotta a un solo scatto nella pubblicazione su "Flash Art", non appare sacrificata e non ci pone in difficoltà nell'interpretazione di chi ha scelto l'immagine. Lo scatto, infatti, documenta bene l'intenzione del gallerista, che sceglie l'immagine come prolungamento visivo della didascalia, che assume più importanza della fotografia stessa.

Come detto, non ci occuperemo dei formati diversi da quelli inseriti nell'inventario dei 35 mm. Vorremmo tuttavia esemplificare un aspetto interessante per quanto attiene all'uso delle diapositive a colori attraverso un'immagine pubblicata su una monografia su Del Pezzo di Maurizio Fagiolo dell'Arco, di qualche anno successiva (Del Pezzo 1976, fig. 35).

La diapositiva è scattata da Cattaneo nella stessa occasione del 1969. Dobbiamo dunque immaginarci un Cattaneo attrezzato con più macchine fotografiche, pronto a fotografare in bianco e nero in 35 mm e a colori in formato 6x6. La diapositiva viene ceduta direttamente allo Studio Marconi e pubblicata a piena pagina, unica immagine di opera in ambiente con l'artista al lavoro. Similmente troviamo, nel catalogo di qualche anno precedente curato da Tommaso Trini, una diapositiva della stessa serie come illustrazione di copertina (Del Pezzo 1971). È molto probabile che l'immagine sia giunta a Roma tramite lo Studio Marconi, anche se in calce al catalogo viene indicata la corretta paternità delle fotografie.

Non è questa la sede per aprire la problematica della fedeltà della riproduzione a colori rispetto al bianco e nero²⁸⁵. Accenniamo solo a una evidenza: quasi sicuramente i colori delle immagini pubblicate non corrispondono a quelli delle opere originali. Ma quello che colpisce dopo aver manipolato quasi 200 immagini in bianco e nero, molto ripetitive e uniformi, è l'apparente estraneità di quella a colori. La

²⁸⁵Riportiamo a tal proposito una testimonianza di Cattaneo: "Il colore è pericoloso, si rischia, quando si fa una documentazione o del reportage, che il colore imbelletti un'immagine stravolgendo la situazione; il bianco e nero invece, essendo più essenziale, ridotto ai minimi termini, è in grado di focalizzare l'attenzione esattamente al soggetto dell'immagine" (Pasqualini 2006, p. 26).

differenza tra l'una e le altre è tale da farci dubitare sul fatto che possano essere state realizzate nella stessa occasione: per fortuna fuga ogni dubbio l'abbigliamento inconfondibile dell'artista. Lo scarto tra la serie in bianco e nero e la diapositiva a colori, assieme alla differenza di formato delle pubblicazioni (A4 ca.), così lontano dalle piccole immagini del provino, generano una sorta di turbamento nell'osservatore. Non possiamo che rimandare alle intuizioni di Giulia Dondero relative alla semantizzazione dei diversi materiali fotografici, argomentate nel secondo capitolo.

Allestimenti d'artista: Boetti e De Dominicis.

Altro genere che Cattaneo è chiamato ad affrontare è la fase di allestimento delle mostre in galleria. In questo genere di fotografia si fa evidente il rapporto tra il fotografo e l'artista e gli eventuali collaboratori presenti. Molte sono le immagini che ritraggono artisti nelle varie gallerie in momenti disparati, tra cui anche gli allestimenti. Alcuni allestimenti però paiono molto più interessanti di altri, ovverosia quelli in cui l'artista non si limita a esporre delle opere, ma interagisce con l'ambiente della galleria.

Il prossimo esempio che andremo ad analizzare è l'allestimento della mostra di Alighiero Boetti, *Shaman Showman*, alla galleria De Nieubourg di Milano nell'aprile del 1968. Anche in questo caso si tratta di più negativi dedicati all'allestimento (nn. inv. 1366-1367) e all'inaugurazione (nn. inv. 1968-1969).

In questa sequenza introdurremo le fotografie di allestimento prendendole come spunto non tanto per la loro descrizione in ambito storico-artistico quanto per la rivalutazione della figura di Cattaneo come autore.

Cattaneo fotografa l'allestimento di Boetti di sua iniziativa. Questi accetta il gioco della scena costruendo l'ambiente della mostra sotto lo sguardo incuriosito del fotografo (fig. 36). Le immagini sono state riprese e pubblicate in diverse occasioni²⁸⁶.

L'uso che è stato fatto di queste immagini nei volumi monografici rispecchia più o meno quanto detto precedentemente: nel forte scarto operato per la pubblicazione, le immagini singole, estratte arbitrariamente dal reportage, sviscerano il valore della serie su provino. In una visione di insieme si potrebbero approfondire aspetti quali il modo di operare, di disporre le opere e di costruire la scena da parte dell'artista, temi essenziali di indagine per lo storico dell'arte. Difficilmente però, nei cataloghi delle mostre, le immagini vengono considerate al di là della loro evidenza referenziale.

²⁸⁶Le immagini della mostra sono state pubblicate in diverse occasioni, a partire dal n. 7 del 1968 della rivista "Domus", per giungere al catalogo generale del 2009 (cfr. Ammann 2009), e in particolare più fotogrammi della serie sono state pubblicate in Sauzeau 2001. L'Archivio Alighiero Boetti conserva 11 stampe in bianco e nero di questa serie, di dimensioni 24x18 cm, di cui due anche in formati diversi. Le fotografie probabilmente sono state cedute all'artista direttamente dal fotografo (Archivio Boetti per le informazioni).

Per quanto attiene all'obiettivo di questo paragrafo, la promozione della figura di Cattaneo come autore, prenderemo il caso del catalogo della mostra *Time & place: Milano-Torino 1958-1968* (Barbero-Widenheim 2008). Le immagini incluse hanno la duplice funzione di suggerire alcuni avvenimenti storici relativi al tema della mostra e, insieme, di valorizzare la figura di Cattaneo in chiave autoriale: “Gli artisti che raccontarono la storia di Milano furono molti e vari, da Mario Dondero, amico di Mulas, a Cesare Colombo [...] e Enrico Cattaneo, meglio conosciuto come fotografo d'arte e di artisti”²⁸⁷. Non compaiono altri riferimenti diretti all'attività di Cattaneo, e non c'è, al di là della didascalia, alcuna descrizione sul lavoro di Boetti. Il catalogo vuole raccontare le vicende di un decennio attraverso vari linguaggi visivi e artistici: dalle opere d'arte, al cinema, dal design alla fotografia. Cattaneo vi compare dunque come un artista capace di narrare le vicende del suo tempo, in particolare quelle artistiche.

Altra importante iniziativa sul versante che stiamo affrontando la già citata mostra dal titolo *Lavori in corso* (Mutti 2010), dedicata all'opera di Cattaneo, ordinata dalla Galleria Mudima. La mostra offre una carrellata di un centinaio di fotografie, scelte dall'autore, che seguono varie fasi di allestimento delle esposizioni milanesi di artisti di una certa fama. Non c'è un ordinamento cronologico. Le fotografie (fig. 37), stampate dall'autore, includono le didascalie scritte a mano sulla carta: nome e cognome dell'artista, nome della galleria, luogo, data.

Questo dispositivo iconico-testuale rappresenta, da una parte, un'attestazione di autorialità, una firma attraverso la didascalia; dall'altra, una denuncia del valore documentaristico della fotografia. Il catalogo è introdotto da un testo di Roberto Mutti teso a valorizzare il lavoro di Cattaneo, “frutto di competenza, di passione, di curiosità, di autentico amore non tanto, astrattamente, per l'arte quanto, ben più concretamente, per gli artisti e le loro opere” (Mutti 2010, p. 12).

Dall'intera sequenza di Boetti sono stati esposti e pubblicati due scatti. I fotogrammi visti nell'insieme rappresentano un continuo tentativo di Cattaneo di entrare in relazione con l'artista, di capire in che modo questi riesca a ridefinire lo spazio circostante con i materiali del suo lavoro (sassi, aste metalliche, carta, ecc.). Scatti, spesso verticali²⁸⁸, seguono la trasformazione dello spazio espositivo: riprese dall'alto della scala per far star dentro tutto l'ambiente, inquadrature ravvicinate per cercare di seguire il gesto dell'artista, materia in primo piano per creare giochi di scorci ed infine una lunga pausa di riposo, in cui compare anche l'artista Piero Gilardi. Ebbene, la sensazione è che il fotografo sia alla ricerca di qualcosa.

²⁸⁷Barbero-Widenheim 2008, p. 52, testo originale in inglese, trad. nostra. Nel volume le fotografie di Cattaneo sono inserite nel catalogo in pagine contigue, v. pp. 61-63 e p. 66.

²⁸⁸Le immagini a volte sfruttano tutta la diagonale dell'inquadratura per includere il maggior spazio espositivo possibile. L'espedito si ritrova in altri lavori di Cattaneo che userà spesso obiettivi grandangolari con un elevato angolo di campo e perfino obiettivi *fish-eye full frame*, accettando la forte distorsione conseguente, pur di ottenere un più ampio angolo di ripresa.

La serie, nata dalla naturale curiosità di Cattaneo, si potrebbe definire – se non fosse per la fotogenicità di Boetti – incompleta, il risultato di un atto di relazione tra fotografo e artista che non si è del tutto perfezionato.

Tuttavia le immagini, oltre che presentare preziose informazioni sulle opere e sulla loro disposizione, indagano il momento irripetibile in cui Boetti prende possesso dello spazio della galleria, determinando il significato dell'opera in rapporto al contenitore spaziale.

Un'altra serie ci permette di sondare momenti di allestimento in galleria: la documentazione della mostra di Gino De Dominicis nel novembre 1970, alla galleria Toselli (nn. inv. 1945-46, 1954-55). Quest'esposizione è la prima personale dell'artista a Milano, dopo le apparizioni ad Ancona e Roma.

Rispetto all'isolamento di Boetti, in questo caso De Dominicis lavora nella prima serie di negativi (nn. inv. 1945-46) con una squadra di collaboratori che danno alla sequenza una dimensione festosa. I vari materiali grazie ai quali l'artista prenderà possesso dello spazio irrompono nella sala espositiva spinti a fatica da una decina di persone. Tutto il primo rullo è il divertente racconto dell'entrata in scena di un grande sasso²⁸⁹ – trasportato su un transpallet a mano – che mette in difficoltà il gruppo. Alcune immagini, grazie all'obiettivo grandangolare che piega le pareti e le porte incorniciando l'opera, esaltano il macigno indomabile (fig. 38). Cattaneo usa 45 scatti per questa sequenza, dall'arrivo dell'opera alla sua posa definitiva. Nel resto del rullino il fotografo si dedica al posizionamento di un indifeso gattino in una scatola di vetro²⁹⁰ (ben 10 scatti), riprende un'asta di ottone che sale dal pavimento al soffitto²⁹¹ e le persone che gravitano nella galleria.

Nella seconda serie di negativi (nn. inv. 1953-54), realizzati poco prima dell'inaugurazione, in sala ci sono solo De Dominicis e il fotografo. L'artista sembra qui più concentrato e attento alle sue opere che sono già situate nello spazio. L'immagine chiassosa percepita nella serie precedente si perde in favore dell'impressione di essere di fronte ad un momento di solitaria verifica da parte dell'artista. Lo stesso Cattaneo verifica, fotografandole, tutte le opere in sala. I due non paiono comunicare, si respira un'atmosfera silenziosa. De Dominicis contempla le sue opere nello spazio consapevole della presenza del fotografo senza guardare l'obiettivo. Cattaneo continua la sua panoramica di opere e ogni tanto include anche l'artista. Alla fine della sequenza però De Dominicis misura, spalle al fotografo, il cilindro immaginario²⁹², e poi, uscendo dalla scena, come a chiudere l'atto, sbuca con sguardo curioso fuori dalla porta (fig. 39).

289Si tratta dell'opera *Aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione tale da generare un movimento spontaneo del materiale* del 1969.

290Il titolo dell'opera è *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)* del 1970.

291L'opera *Equilibrio 1*.

292L'immagine è stata utilizzata più volte fino ad essere utilizzata come copertina del "Flash Art", n. 241, febbraio-marzo 1999, numero in parte dedicato a De Dominicis.

Il piano di lettura esposto ci permette di porci in asse con il punto di vista di Cattaneo che aveva il compito di fotografare le opere e ha approfittato dell'occasione per raccontare l'intera mostra. Non affronteremo per questo caso la diffusione editoriale di queste immagini, ma esporremo alcune considerazioni circa l'utilità nella ricerca storico-artistica per l'arte del periodo.

In un saggio pubblicato recentemente da Eleonora Charans (cfr. Charans 2012) si mette in luce quanto sia necessaria la documentazione degli allestimenti dell'epoca in operazione artistiche volte all'effimero come quelle proposte da De Dominicis. Già nel frontespizio del volume che raccoglie il saggio vengono citati i quattro fotografi su cui è basata l'analisi delle opere: Abate, Cattaneo, Colombo, CameraPhoto. Il volume è costruito attorno ad una ricca documentazione fotografica – definita *Iconografia di un'opera* (p. 56) – che comprende anche due dei provini di Cattaneo analizzati in questa tesi. Grazie alla documentazione del fotografo milanese gli autori hanno potuto ricostruire l'intero percorso espositivo (cfr. p. 24) che è stato preso come base di raffronto per l'evoluzione delle opere nelle successive uscite. Come specifica l'autrice: “è noto quanto la fotografia, nonostante richieda una certa perizia nel decifrarla, giochi un ruolo insostituibile, non soltanto nel caso appena trattato di De Dominicis” (p. 55). In questo caso i provini di Cattaneo, a cui sono stati anche chiesti degli ingrandimenti di specifici fotogrammi per la pubblicazione, sono stati la fonte insostituibile per i ragionamenti degli autori del saggio.

In più, riferendosi all'allestimento dell'opera *2^ soluzione di continuità* alla Biennale del 1972, Charans scrive: “l'artista rifiuta la fotografia ma sembra comporre l'allestimento pensando proprio ad una ripresa fotografica” (p. 55). In questo caso l'autrice, guardando le immagini delle mostre, si rende conto di quanto la fotografia giochi un ruolo fondamentale nella produzione dell'arte del periodo. L'idea di essere visti dal di fuori, di realizzare un'opera pensata per uno specifico spazio e che duri il solo tempo dell'esposizione, nasce dalla possibilità che essa venga documentata. Argomenteremo nelle conclusioni questa affermazione, anticipiamo solo che è proprio negli anni Sessanta che la fotografia diviene parte integrante della cultura, si normalizza, e entra a far parte dell'immaginario del quotidiano. Infine, come abbiamo visto, solo dalla metà dei Sessanta ci sono fotografi come Cattaneo in grado di assorbire le istanze degli artisti e di supportarli, a volte anche solo con la loro presenza, dispositivo alla mano.

Le vernici: c'erano anche loro

Tra le fotografie di Cattaneo la vernice è uno dei soggetti più ricorrenti. Dal punto di vista meramente storiografico questo genere di fotografie offre al ricercatore il vantaggio di poter incrociare molti piani di lettura, e di poter verificare la presenza di artisti, di critici e di operatori del settore. Le inaugurazioni

rappresentano inoltre un osservatorio, da utilizzare in chiave sociologica, per l'indagine di un gruppo ristretto, e privilegiato, di persone. Tra i vari soggetti che il nostro fotografo poteva trovare all'inizio della sua carriera questo è forse il più alienante e lontano dalla realtà delle periferie, della Milano delle fabbriche, degli scioperi.

Non è dunque un caso se Cattaneo comincia a proporre, dalla metà degli anni Novanta, delle mostre tematiche ordinate a partire dalle fotografie delle inaugurazioni, pensate come una sorta di variazione del fotografo stesso sul tema della ri-semantizzazione dell'archivio. Sondando i depliant informativi delle mostre relative troviamo: *Enrico Cattaneo "ho fotografato"*, presso la galleria Bianca Pilat (Milano, settembre 1995), in cui vengono esposti scatti a fotografi presenti alle vernici o ad artisti con la macchina fotografica; *Vernici e bar e cene io canto*, presso AR.RI.VI (Milano, ottobre-novembre 2009), con immagini tratte dalle serie delle vernici mentre gli astanti mangiano; *Enrico Cattaneo. Ritratti di gruppo*, presso la galleria Derbylius (Milano, aprile-maggio 2007), composta da ritratti di gruppo alle vernici, *Vernissages. 1968-2001*, alla galleria Scoglio di Quarto (Milano, gennaio-febbraio 2002), in cui il tema dell'inaugurazione è presentato attraverso esempi significati.

La più interessante di queste esposizioni è quella del 2007: “un viaggio nella memoria collettiva – scrive l'autore dell'introduzione, Claudio Cerritelli –, nell'immaginario condiviso da tutti, tra i luoghi artistici che diventano uno scenario indistinto attraversato dall'instabilità degli sguardi”, e ancora “autoritratto dell'autore in un ritratto di gruppo” (Cattaneo 2007).

Parole, queste, che riassumono il senso della mostra, ma che non colgono quello delle fotografie. Dall'alto dei suoi quarant'anni di carriera, Cattaneo mostra ironicamente una società di 'inauguristi', una galleria di ritratti scattati apparentemente “senza progetto”²⁹³. Come già accennato, Cattaneo ha usato l'apparecchio fotografico per conquistare il suo posto in quella società estranea. Forse in modo inconsapevole, almeno all'inizio, per capirla un po' di più; in seguito senza alcun specifico progetto se non quello di attestare la sua presenza e di testimoniare la presenza altrui. Prendendo una sequenza tra le tante vediamo come si verifica questa duplice attestazione.

Soffermiamoci sulla ben nota mostra di Giulio Paolini, *2121969* (galleria De Nieubourg, Milano, febbraio 1969) (fig. 40), alla cui data di inaugurazione il titolo fa riferimento. Il fotografo si aggira per la sala in cerca dei protagonisti della serata in un interno focamente illuminato. Oltre ai critici e ai galleristi, anche il collega di Paolini, Luciano Fabro, fa la sua comparsa. Cattaneo li conosce e prende nota, con il suo apparecchio, delle relazioni tra di essi. Si riconoscono anche Tommaso Trini, Antonio

²⁹³Scrive Cerritelli: “Siamo di fronte ad una sequenza di scene che acquistano un peso involontario, nel senso che Cattaneo ha scattato questi 'ritratti di gruppo' senza progetto, come se si trattasse di fotografie che non ha cercato di fare”, Cattaneo 2007.

Dias, Gianni Colombo e, tra loro, l'opera *Saffo*. Cattaneo è parte dello spazio, la sua presenza non è invadente, mantiene una distanza di sicurezza, sembra non partecipare alla festa.

Guardiamo invece l'inaugurazione della già citata mostra di Boetti (fig. 41). Pur sotto una luce più forte, la visione è per certi versi ancora meno intrusiva. La sequenza inizia in una sorta di stallo, come se il fotografo aspettasse il procedere degli eventi. I primi scatti sono rivolti al gruppo, alla sala ingombra di visitatori. Rari sono gli avvicinamenti, come nella serie precedente. Poi accade qualcosa di insondabile e, da diverse distanze, gli sguardi dei presenti iniziano a dirigersi verso il fotografo, che viene coinvolto dai gesti scherzosi degli artisti e incluso nell'ambiente. Cattaneo è partecipe della vernice, è complice: ci consente perciò di vedere gli atteggiamenti dei presenti, di ascoltarne le parole, di entrare insomma a far parte della festa.

Altro esempio di mostra documentata nel momento della sua inaugurazione è la mostra di Luciano Fabro alla galleria Toselli del 1970 (figg. 42-43). In questo caso le opere allestite da Fabro vengono fotografate da Cattaneo come se fosse un semplice fruitore della mostra. In effetti dopo aver analizzato un'*Italia* appesa al soffitto dal punto di vista di due visitatori, Cattaneo pare seguire questi ultimi e farsi accompagnare al piano superiore per partecipare insieme ad essi all'evento. Salite le scale della galleria, il fotografo è immerso nella fruizione ravvicinata delle opere insieme ad un gruppo di persone che diventano protagonisti dell'inquadratura assieme all'opera. Quando è nello spazio superiore, spettatore tra gli altri, anche Cattaneo entra nella scena riprendendosi (i piedi) insieme all'opera. Seguono diversi scatti che sembrano contraddistinti da uno sguardo incuriosito – quasi turistico – al resto della mostra, e comprendono i visitatori, l'artista e le sue conoscenze.

Queste sequenze dimostrano come, al di là della sua capacità testimoniale, la macchina fotografica permetta all'operatore di mettersi in relazione con l'ambiente, di sottolineare la propria presenza e di affermare, infine, la qualità del proprio lavoro. Inoltre, grazie alla visione d'insieme del provino e dunque dell'intera sequenza prodotta, si può valutare la qualità della relazione intessuta dal fotografo con l'ambiente. Ed è proprio questa valutazione che ci restituisce la qualità di questo genere di fotografie.

L'opera in mostra: Serra e altri

Il giorno dell'inaugurazione è spesso per Cattaneo anche il momento della fruizione delle opere, soprattutto quando non viene incaricato di riprodurle. Le successive serie sono dedicate a due inaugurazioni di mostre in cui il fotografo si è occupato soprattutto di documentare le opere esposte, nella particolare condizione di essere uno dei fruitore tra gli altri.

La serie sulla mostra di Richard Serra del 1969 (fig. 44) è di particolare interesse essendo la prima mostra dell'artista americano a Milano alla galleria Françoise Lambert (nn. inv. 1564-65) una delle prime in Italia (cfr. Serpolli 2011), occasione in cui l'artista americano espone alcuni lavori scultorei della *Splashing series*.

Il lavoro svolto da Cattaneo di documentazione della mostra, durante un momento dell'inaugurazione, ci permette di affrontare un aspetto tecnico della sua fotografia che ha delle ricadute anche sulla nostra comprensione dell'approccio del fotografo alle opere. In questa serie l'attenzione è tutta per l'opera allestita. Le persone sembrano essere considerate più come riferimento di misura. Le opere appese alle pareti e disposte a terra riempiono tutto lo spazio della galleria. La tensione del fotografo è volta a riprendere i lavori di Serra il più chiaramente possibile cercando di includere le varie componenti in mostra. Per poterlo fare Cattaneo affronta il *white cube* applicando all'apparecchio un particolare obiettivo capace di ampliare il campo di ripresa. Si tratta di un grandangolare, probabilmente da 20 mm. Questa scelta ci impone una riflessione.

Da un certo punto di vista lo spazio della galleria, con le sue implicite condizioni (pareti bianche, spazio chiuso, ecc.) che le opere di Serra tendono a forzare, diviene un unico campo aperto alla ristrutturazione dello spazio. Questo campo a sua volta incide sulla natura delle stesse opere d'arte. Cattaneo dunque, nell'affrontare opere d'arte in continuo dialogo con lo spazio in cui sono allestite, sente l'esigenza di raccontare il più possibile le relazioni tra questi due elementi costitutivi la mostra d'arte: opere e spazio. Riprendendo le parole di Giuliano Sergio: "Forse è proprio questa *storia senza oggetti* che costituisce oggi una delle *opere* più interessanti di quell'epoca" (Sergio 1995, p.1). La storia senza oggetti è quella trascritta dalle fotografie, e dalle registrazioni audio e video. Nello specifico, la testimonianza fotografica del mutamento nel rapporto tra le opere, l'artista e lo spazio in cui sono si realizza la produzione e la consumazione dell'evento è tra le maggiori restituzioni che le fotografie dell'epoca ci hanno regalato.

La sensibilità del fotografo sta nel capire come superare i limiti tecnici e formali dello strumento a sua disposizione in favore dell'analisi di questa tensione tra gli oggetti e il campo in cui essi strutturano il loro significato. Le scelte più ricorrenti in Cattaneo sono di utilizzare degli obiettivi grandangolari, di sfruttare la diagonale dell'inquadratura (fig. 45), di mettere in secondo piano l'equilibrio compositivo delle fotografie in favore di una completezza dell'analisi dello spazio. Per questo spesso le fotografie di Cattaneo appaiono imperfette. L'equilibrio nel taglio dell'inquadratura, o composizione²⁹⁴, che allinea l'orizzonte dell'immagine all'orizzonte del fruitore, che racchiude le linee e le forme all'interno dell'inquadratura, mirando a dare un senso di armonia alla fotografia, viene spesso disatteso dal

²⁹⁴"Ben inteso, una tale organizzazione dispositiva coinvolge tutto un gioco di valori plastici, estremamente complesso, sottile, variabile, suggestivo e culturale: è la composizione", Dubois 1996, p. 189.

fotografo milanese.

Spiega Dubois nella sua teoria dell'atto fotografico come sia “sempre in rapporto allo spazio di rappresentazione [fotografico] che si organizzano, all'interno del campo, le figure di spazio rappresentato [referenziale]. È a partire dagli assi ortogonali d'inquadramento che si determina il sistema delle posizioni (sinistra, destra, alto, basso, centro) quello delle proporzioni” (p. 189). Cattaneo non bada molto spesso ad accordare lo spazio fotografico allo spazio referenziale. Nel guardare molte immagini realizzate in galleria è necessario superare una prima sensazione di disorientamento, ricollocarsi in uno “spazio topologico” (Dubois 1996) non ortogonale, e accettarne il senso di disequilibrio, per poter entrare in relazione con esse e recepirne le connotazioni informative.

Spiega Cattaneo: “gli obiettivi grandangolari da 20, 21, 28 e 35 mm. mi permettono di essere più vicino possibile a quello che fotografo, e quindi in un certo senso di essere “dentro” la foto. Questo vale anche per la cronaca: io sono partecipe di ciò che si svolge proprio intorno a me, a brevissima distanza, mentre, se usassi il teleobiettivo mi sentirei un testimone staccato ed estraneo alla scena” (Corbetta 2010, p. 28). Oppure nel descrivere un'immagine “storta”: “usavo spesso la diagonale dell'inquadratura per contenere il maggior spazio possibile nella fotografia” (Cattaneo 2009a).

Per concludere, se da un lato le scelte formali di Cattaneo si comprendono in un atteggiamento di analisi della relazione tra opere e spazio espositivo dall'altro entra in gioco la sua necessità di sentirsi parte di ciò che rappresenta con la macchina fotografica. L'espedito del grandangolare si ritrova in molti lavori di Cattaneo che userà spesso tali obiettivi e perfino obiettivi *fish-eye full frame* (ad esempio in fig. 38), accettando la forte distorsione conseguente, pur di ottenere un più ampio angolo di ripresa e sentirsi più vicino all'“azione”.

Dentro l'opera, Penone e Colombo

L'avvicinamento all'azione poc'anzi descritto è inevitabile per alcune opere o installazioni del periodo. Portiamo ad esempio due casi in cui la fruizione fotografica restituisce alcuni aspetti della fruizione dal vivo delle opere.

Nel 1970 Cattaneo documenta una mostra di Giuseppe Penone alla Galleria Toselli. Con Penone entriamo in una sequenza in cui l'opera è così pregnante e invadente che il fotografo ne rimane impigliato (fig. 46). Questa sequenza evidenzia il privilegio di chi fa fotografia nel vedere le cose. Le lunghe strisce specchianti realizzate da Penone sono per Cattaneo un pretesto per sviluppare un viaggio fotografico nelle dinamiche di fruizione della mostra, coinvolgenti e caotiche. Se nei primi scatti si possono distinguere gli altri visitatori della mostra, perché l'apparecchio è ancora in posizione

ortogonale rispetto allo spazio e l'immagine appare riconoscibile, negli scatti successivi si confondono i piani visivi e, in un vorticoso declinare dentro l'opera, è rappresentata l'esperienza della sua fruizione. I meccanismi descritti nel paragrafo precedente, soprattutto l'uso della diagonale dell'inquadratura, permettono al fotografo di esasperare la linea specchiante di Penone, rendendo, nelle immagini, la relazione che si instaura tra essa e lo spazio in cui è inserita.

Il secondo caso di studio di questo genere di immersione del fotografo nell'opera, è la mostra Gianni Colombo alla Studio Marconi, del giugno 1970, in cui l'opera – *Campo praticabile* - è un intervento che occupa l'intero spazio espositivo.

Come con Penone, anche per Colombo nei primi scatti il fotografo misura lo spazio espositivo, e l'opera in esso collocata, per poi abbandonarsi ad una fruizione che potremmo definire immersiva (fig. 47). Di fronte ai giochi di luce e di linee che funzionano, per il visitatore, come un dispositivo coinvolgente e alienante al tempo stesso, Cattaneo, nella sua analisi dello spazio, giunge quasi ad ribaltamento del meccanismo dell'opera per esibirne la sua natura percettiva. Lo spazio infatti, pur nella sua oscurità, nasce come ben definito dalla matrice di quadrati illuminati sul pavimento. Il fotografo, dalla definizione della struttura creata da Colombo, passa, scatto dopo scatto, alla indefinitezza della luce che lo spazio disegna. In un'escalation di luce, giocata tramite il tempo di esposizione e l'apertura del diaframma, la plasticità dell'opera subisce, negli scatti, l'effetto della sovraesposizione della pellicola e va ridefinendosi come spazio privo di forma. In più, da un dato scatto in poi, Cattaneo sceglie un punto di vista da un angolo a sinistra dell'opera, ponendosi al fuori dal pavimento costruito da Colombo. Questa posizione, che non è la prospettiva del fruitore, ci riconsegna la sensazione di indeterminatezza provata dal fruitore stesso. È interessante che Cattaneo, nell'indicare a pennarello i fotogrammi per la stampa, scelga proprio due immagini in cui la luce è protagonista.

Non è il modo più comune di interpretare quest'opera di Colombo. Ad esempio, nelle immagini della stessa opera scattate da Ugo Mulas e pubblicate nel catalogo *Vitalità del negativo* nell'anno successivo (cfr. Bonito Oliva 1971) (probabilmente scattate nella stessa mostra allo Studio Marconi) e anche in quelle romane (cfr. Sergio 2010) l'approccio è piuttosto diverso rispetto alla sequenza di Cattaneo. Le immagini di Mulas infatti ci permettono di vedere precisamente lo schema dell'opera, il pavimento definito dai fasci luminosi, e il fotografo non esibisce il limite di questo pavimento, ponendosene al di fuori – come fa Cattaneo -, ma scatta dentro l'opera, da sopra il pavimento. L'installazione di Colombo è sempre ben delineata e, all'interno, i suoi fruitori sono descritti in movimento, risultano mossi, grazie a un tempo di esposizione prolungato. Pur entrando nel campo dell'opera, ponendosi sul pavimento costruito dall'artista come gli altri fruitori, Mulas evidenzia la struttura dell'opera e la sua ricezione con

un atteggiamento analitico, non certo immersivo. Cattaneo invece ha un atteggiamento meno incline all'analisi dell'opera e più alle sensazioni provate durante la fruizione.

Documentare uno spazio allestito, Wender e Manzoni

Tra le varie sequenze prodotte da Cattaneo alcune rappresentano una pura documentazione dello spazio espositivo e delle opere in esso allestite. Il valore storico-artistico di questi scatti dipende molto dall'attenzione posta oggi dagli storici dell'arte all'autore delle opere. Cattaneo ha realizzato la documentazione anche di artisti che oggi non attraggono l'interesse degli storici dell'arte. Tuttavia, nello studio complessivo del lavoro del fotografo, non è possibile escludere a priori dei materiali a causa della ridotta attrattiva suscitata dal contenuto referenziale dei negativi, cioè l'artista o le sue opere.

È il caso che riguarda la documentazione di una mostra, tenutasi presso la galleria Il grattacielo di Enzo Pagani, dell'artista tedesco Dieter Wender (n. inv. 1508) nel marzo 1969 (cfr. Wender 1969). La sequenza fotografica è un esercizio di lettura di Cattaneo dello spazio allestito, nato dalla richiesta da parte del gallerista di riproduzione delle opere (fig. 48). Non si intravede un'analisi dell'opera scultorea, né si può cercare di calcolare un'idea di allestimento curatoriale pensato come relazione tra le opere e lo spazio. Dapprima il fotografo sembra prendere le misure, analizzare lo spazio e le opere che lo riempiono. Passeggiando intorno alle sculture pare poi divertirsi a intessere fili immaginari che collegano le opere tra di loro, ma è un tessuto puramente visivo e nient'affatto analitico. Alla visione ravvicinata delle sculture, che indugia sulla qualità dei materiali (pietra e marmo), si alternano visioni di insieme. Con l'andare degli scatti riusciamo a scorgere una logica narrativa che corrisponde ad una forma di fruizione dello spazio espositivo. Gli oggetti diventano la giustificazione di uno spostamento nello spazio. La scultura ripresa in primo piano, isolata, diviene, in una seconda immagine, lo spunto per la creazione del percorso personale di Cattaneo tra le opere. Il fotografotraguarda un *Icaro* per accedere attraverso l'obiettivo alla stanza successiva per poi recarvisi effettivamente. L'uso dell'obiettivo grandangolare da una parte deforma le pareti della stanza nelle visioni di insieme, dall'altra permette un avvicinamento alle opere che quasi corrisponde ad un accarezzamento alla loro superficie materica. Infine tre scatti sono dedicati all'incontro tra il gallerista Pagani e il critico Francesco Vincitorio.

Questo genere di documentazione, non sempre appare visivamente interessante. Solo per accennare ad un esempio, si vedano le immagini della mostra su Manzoni del 1970 curata da Daniela Palazzoli (cfr. Palazzoli 1970) alla galleria Blu (n. inv. 1703) (fig. 49).

La sequenza di quadri alle pareti della galleria ci restituisce sicuramente la logica d'allestimento della mostra. Tuttavia nel caso di questo genere di mostre è ben difficile che il fotografo possa riuscire a dare

una sua interpretazione dello spazio, che è dato e non viene modificato dai quadri. Così il fotografo cerca di riprendere tutto il materiale esposto tentando di contenere le pareti nei limiti del fotogramma. In più, appoggiate su un tavolo, vengono riprese anche alcune scatolette di *Merda d'artista*.

Dal punto di vista storico-artistico gli scatti di questo tipo ci permettono di ricostruire la sequenza delle opere esposte in un dato luogo. Questo genere di interesse è tanto più marcato quanto poche sono le informazioni sulla mostra e quanto rilievo si dia a quest'ultima.

Fuori dal white cube, Nouveau Réalisme a Milano

Tra le mostre fotografate da Cattaneo nel corso degli anni avranno un peso sempre maggiore le esposizioni collettive negli spazi pubblici. Cattaneo ha il rammarico di aver non aver preso parte ad una delle prime di queste grandi mostre, *Campo Urbano* del 1969. Le successive esposizioni lo vedranno invece tra i protagonisti della documentazione, in particolare da *Volterra 1973*, dove viene incaricato dal curatore, Enrico Crispolti, di seguire l'intero evento che, come abbiamo già accennato, il fotografo milanese ricorda come la seconda svolta nella sua carriera.

La prima prova in questo genere particolare di documentazione artistica è però il Festival per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme a Milano nel 1970 (figg. 51-52). Cattaneo non ha in questo caso un incarico ufficiale e scatta nella consapevolezza della portata dell'evento. I negativi riferiti all'evento vanno dal nn. inv. 1983 al 2001, e contestualmente il fotografo realizza la documentazione delle mostre di Raimond Hains Saffa e di Arman allo spazio Sant'Andrea (nn. inv. 1974-1982). Il negativo numero 2002 è dedicato alle opere monumentali realizzate in città per l'evento. Tra queste, si può vedere, già svestito, il monumento a Vittorio Emanuele II ad opera di Christo²⁹⁵, l'intervento dell'artista sulla statua di Leonardo in Piazza della Scala e *La vittoria* di Jean Tinguely ancora ricoperta dal tendone con la scritta "NR". Ancora relativo a Christo vi è un rullino, il n. 1967, che documenta una mostra di fotografie delle opere dell'artista francese presso la galleria Françoise Lambert. Gli scatti vengono realizzati prima della vernice e Cattaneo si concentra sulla figura dell'artista e su Ugo Mulas, anche lui presente alla mostra con la macchina fotografia (fig. 50). Non è un caso se di questa sequenza il nostro annota due fotogrammi in cui sono riconoscibili Christo, la gallerista e Mulas inginocchiato in atto di fotografare.

Tornando al Festival, i negativi sull'evento raccontano il girovagare di Cattaneo tra le varie esposizioni e azioni fino all'*Ultima cena*, evento conclusivo del festival²⁹⁶. Tra gli altri eventi, si possono apprezzare i

²⁹⁵Nella sequenza si vedono i teli a terra in Piazza del Duomo. L'intervento di Christo sulla statua di Vittorio Emanuele II fu oggetto di grande disapprovazione da parte dell'opinione pubblica e i teli vennero rimossi nel giro di 48 ore.

²⁹⁶Ricorda Cattaneo come fosse stato Mulas a indicare agli addetti alla selezione dei partecipanti sulla porta di entrata del

momenti dell'esplosione della *Vittoria di Tinquely*, suggestivamente ripresa con una forte distorsione visiva dovuta all'uso dell'obiettivo grandangolare, tanto che la pavimentazione della piazza è completamente deformata, come se ci si trovasse in una bolla d'acqua. Infine, si possono apprezzare i momenti dell'azione di *espansione* di César e il tiro al bersaglio di Niki de Saint Phalle nell'ottagono della Galleria Vittorio Emanuele di fronte ad una cordata di forze dell'ordine (fig. 52).

L'evento, a cui Cattaneo dedica un gran numero di scatti, senza aver un gran riscontro in termini di fotografie pubblicate, è una prova di grande interesse per il fotografo che si confronta per la prima volta con azioni svolte all'esterno, di sera con un pubblico disposto alla reazione emotiva. Il fotografo non perde l'occasione per fissare anche quest'ultimo aspetto e dedica sempre alcuni scatti alla massa di persone presenti agli eventi, confermando il suo interesse per l'arte considerata nel contesto in cui si svolge.

Rapporti privilegiati dagli anni Settanta. L'esempio di Staccioli.

Dal decennio 1970 Cattaneo è un fotografo pienamente inserito nel circuito dell'arte. L'aspetto più evidente di questo suo ruolo centrale in questo ambiente sarà la creazione di rapporti privilegiati con alcune gallerie e numerosi artisti.

Solo per fare un esempio dal 1972 il fotografo inizierà a frequentare lo scultore Mauro Staccioli. In quell'anno Cattaneo è invitato da Enrico Crispolti a realizzare la documentazione delle opere di Staccioli per una mostra da lui curata a Volterra. Crispolti aveva conosciuto anni prima il fotografo milanese utilizzando diverse sue fotografie già nel 1965 per il catalogo la mostra *Alternative attuali 2* (cfr. Crispolti 1965). Il rapporto con il critico romano proseguirà negli anni fino a rappresentare un punto fermo nell'attività di Cattaneo. Non a caso è proprio Crispolti a dedicare uno dei pochi saggi analitici sul lavoro di Cattaneo, dal titolo *La lettura fotografica di Cattaneo* (cfr. Crispolti 1977), nel catalogo dello scultore veneziano Giorgio Zennaro (1926-2005). In questa occasione Crispolti descrive la fotografia di Cattaneo come «mezzo di lettura critica» (p. 117), secondo una considerazione della fotografia, da parte dei critici d'arte, come attività interpretativa e non riproduttiva, che abbiamo avuto modo di vedere nel primo capitolo.

Crispolti, come abbiamo accennato, sarà anche colui che incaricherà Cattaneo della documentazione della collettiva di scultura svoltasi a Volterra nel 1973, determinando una decisiva spinta alla carriera professionale del fotografo.

Dunque, all'inizio degli anni Settanta Staccioli e Cattaneo danno inizio una relazione che li porterà a spingersi oltre il lavoro di documentazione e permetterà al fotografo di svolgere non solo una lettura

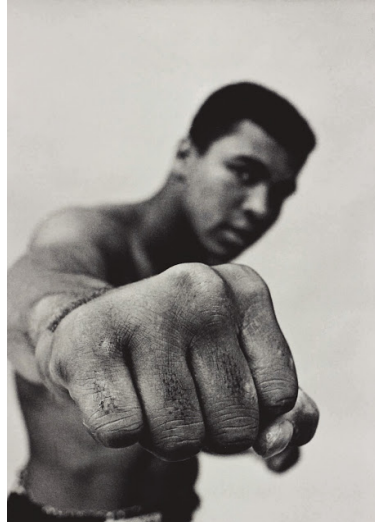
ristorante di farlo accedere alla cena (Cattaneo 2009).

interpretativa delle sculture dell'artista, ma anche di intessere con esso una vera e propria collaborazione progettuale.

Il rapporto tra Cattaneo e Mauro Staccioli comincia poco dopo l'arrivo dello scultore a Milano nel 1968 grazie alla conoscenza reciproca dell'artista Gianni Spadari e dura ancora da più di quarant'anni. Il fotografo ha da sempre focalizzato la sua attenzione nei confronti dell'opera di Staccioli raccontando il rapporto (in sé costitutivo) delle sculture con l'ambiente in cui sono inserite. Le sculture dell'artista toscano sono pensate sempre in relazione con il tessuto urbano e con le persone che per un breve o lungo periodo dovranno interagire con queste monumentali barriere loro imposte da Staccioli. La conoscenza dell'opera, del progetto e dell'autore permette al fotografo di dare una visione privilegiata delle sculture. Inoltre Cattaneo è per molte di queste sculture il primo fruitore, a volte in termini di tempo altre solo per il rapporto di conoscenza che ha con esse. Il fotografo è dunque un fruitore privilegiato, che guarda alle opere in modo consapevole e si permette di farlo con quell'amplificatore di percezione visiva che è la macchina fotografica. C'è dunque nel lavorare al fianco di Staccioli la conoscenza delle opere, ma c'è anche e soprattutto la curiosità di fruirne insieme agli altri spettatori, di subire l'azione scultorea al pari degli altri e di analizzarne le reazioni. In questo Cattaneo diventa un esempio importante per il lavoro di progettazione delle opere successive. Ma non solo. In alcune occasioni lo scultore chiede al fotografo di riprendere l'ambiente in cui le opere dovranno essere allestite e sulle stampe delle immagini inizia il lavoro di progettazione (cfr. Staccioli 1997) (fig. 53-54).

Per motivi di cronologia, non possiamo entrare nello specifico della relazione tra Staccioli e Cattaneo, come non possiamo farlo per gli altri artisti con cui il fotografo ha intrattenuto dei rapporti privilegiati. Abbiamo accennato al caso Staccioli, perché rappresenta per Cattaneo la più longeva delle collaborazioni con un artista. Lo citiamo inoltre come esempio per comprendere il peso che nel corso degli anni ha avuto l'attività fotografica nella produzione delle opere d'arte.

CONCLUSIONE



Thomas Hoepker, Chicago, 1966

“Bang-bang-bang! È un attimo. Muhammad Ali sta per salire sul ring di una palestra di Londra, è un normale allenamento, vede il fotografo, paziente, in un angolo d’ombra, la sua vanità non resiste: alza la guardia, e molla tre colpi, finti, in direzione dell’obiettivo.

«Per fortuna avevo un grandangolo sulla Leica», ricorda Thomas Hoepker, ancora emozionato, «ma non feci in tempo a regolare la distanza. Bang-bang-bang, clic-clic-clic. Quando vidi i negativi, erano sfocati»²⁹⁷

L'esempio di Enrico Cattaneo non è che un pretesto per porre l'attenzione sulla complessità dell'archivio fotografico come fonte per la storia dell'arte. Oltre che strumento privilegiato di diffusione o di documentazione delle opere, il mezzo fotografico rivela la sua funzione di veicolo privilegiato per la costruzione dell'immaginario stesso dell'arte e dei suoi protagonisti, in un dialogo permanente e, come accennato, circolare tra produttore, soggetto e fruitore delle immagini.

Il lavoro realizzato dal fotografo milanese nel corso degli anni Sessanta gli ha permesso di entrare a pieno titolo nel circuito artistico a partire dalla fine del decennio e di dedicarsi a esso in modo permanente ed esclusivo dal decennio successivo. Cattaneo inizia a frequentare l'arte nel corso di una più ampia idea di narrazione per immagini della città di Milano, e intraprende questa carriera mosso dalla necessità di crearsi una professione specializzata. Grazie alla sua curiosità nei confronti dell'ambiente artistico in seguito svilupperà una capacità interpretativa delle opere senza tradire quello spirito narrativo che è una delle sue più significative cifre stilistiche.

Cattaneo ha rappresentato il punto di partenza per la nostra ricerca e, al contempo, ci ha permesso di verificare i mutamenti della fotografia degli anni Sessanta. Il fotografo milanese è indubbiamente un esempio significativo dell'evoluzione dell'ambito professionale e della spinta narrativa descritta con Crocenzi e Arcari.

All'insegna di questa cifra i racconti del circuito artistico del primo decennio della sua carriera non

²⁹⁷Cfr. Smargiassi, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2013/06/21/storie-di-cenerentole/>

badano alla qualità formale delle immagini, ma cercano di restituire delle sensazioni personali che spesso si traducono nell'uso di obiettivi che distorcono lo spazio visivo e non rispondono ai canoni di equilibrio e armonia della fotografia tradizionale.

Abbiamo valutato come questa prassi operativa poteva essere sviluppata poiché svincolata da una committenza reale. Spesso e volentieri, Enrico Cattaneo scattava fotografie per un suo personale modo di intendere il rapporto con il circuito artistico, dove la fotografia diventa mezzo di relazione e di conoscenza.

Le nostre analisi rappresentano anche il punto di partenza di un percorso più ampio, teso a valutare il grado di permanenza nell'immaginario collettivo e nella memoria storica delle immagini pubblicate e volto, in definitiva, all'analisi dei processi che hanno determinato la prevalenza di un'immagine su un'altra. Immagini che venivano scelte dagli operatori del circuito artistico (artisti, critici, storici, editori), assurgendo a icone mnemoniche di un'opera, evento o mostra che sia. Quest'ultimo aspetto diverrà ancor più determinante nell'uso che ne faranno i critici militanti e in particolare i rappresentanti dell'Arte Povera²⁹⁸. Non è un caso se per questi ultimi l'immagine e il documento fotografico saranno elementi fondanti della riflessione e della creazione artistica²⁹⁹. Per molti aspetti autoreferenziale, questa riflessione godrà di un supporto fino a poco prima non esistente: una schiera di fotografi pronti a mettersi in gioco, attenti e preparati che, frequentando in modo costante il mondo dell'arte, potranno interagire con i suoi attori secondo una dinamica di mutuo scambio di motivazioni culturali.

D'altra parte l'uso della fotografia come strumento da parte degli artisti, e in particolare per l'Arte povera, ha permesso una lettura della fotografia sotto i canoni della critica d'arte, dando vita all'innalzamento della figura del fotografo ad artista, aspetto che abbiamo trattato descrivendo il binomio arte-fotografia. Se da un lato questo innalzamento ha comportato una generale accettazione della fotografia come forma d'arte nel circuito delle gallerie e dei musei, per certi versi ne ha travisato il significato e l'interpretazione imponendole etichette critiche derivate dalla storia dell'arte.

I fotografi professionisti dell'arte, come Cattaneo, svolgono per gli artisti il compito fondamentale di fare da supporto alla produzione e alla diffusione delle opere d'arte e degli eventi artistici. Ma, a priori, proprio la loro presenza permette agli artisti di pensare le loro opere fotograficamente.

Gli artisti si ritrovano in un mondo in cui la fotografia costituisce un aspetto integrante della cultura e della società, in cui la loro immagine ha una sua diffusione nei rotocalchi, nei libri e nei reportage sugli

²⁹⁸«La fotografia diviene il “felice espediente” di una generazione che spinge anche critici e galleristi a sviluppare soluzioni inedite, alimentando il nuovo feticismo dei collezionisti», Sergio 2011, p. 83.

²⁹⁹«Il controllo sull'informazione, e quindi sulla documentazione fotografica e sulla sua impaginazione, diviene un aspetto centrale delle ricerche concettuali e sarà un modello anche per Germano Celant», Sergio 2010, p. 21.

artisti, nei cataloghi delle gallerie e delle mostre. Già dagli anni Cinquanta questo aspetto inizia a essere rilevante nel mondo dell'informazione. Dalla metà degli anni Sessanta, questi due mondi, arte e informazione, si incontrano nelle teorie e nella prassi operativa degli artisti e dei critici militanti. Ma questa convergenza, vista da lontano, non può che riferirsi a un mondo in evoluzione in cui l'immagine dell'artista e delle opere allestite è entrata – magari inconsciamente – nella progettualità degli artisti. Per estremizzare, da quando si può leggere un taglio di Lucio Fontana o una bruciatura di Alberto Burri tramite uno scatto di Ugo Mulas, l'artista sa che la sua opera sarà un'immagine diffusa nello spazio dei canali dell'informazione e nel tempo a venire. O, semplificando il concetto di installazione, l'idea di essere visti dal di fuori, di realizzare un'opera pensata per uno specifico spazio e che duri il solo tempo dell'esposizione, nasce dalla possibilità che essa venga documentata dai media visivi.

Da allora in poi, dunque, l'artista farà parte di un mondo in cui è sempre possibile essere visti dal di fuori, in cui c'è una scena predisposta per la sua presenza e per il suo spettacolo. A preparare questa scena c'è un contesto al cui centro sta anche la fotografia, e i fotografi pronti a fornire un'immagine adeguata dell'arte. Ma non solo, se è vero che la fotografia prede un posto centrale come pratica, è anche vero anche che in essa risiede uno degli elementi fondanti del contesto. In qualche modo la fotografia è dentro e fuori, è la prassi operativa ed è il contesto in cui questa prassi si delinea.

Tra i contributi che la fotografia ha dato, in termini generali, all'arte contemporanea c'è una grande disponibilità per l'artista di pensarsi dal di fuori, di non concentrarsi su di sé come creatore dell'idea di opera, ma come parte dell'esibizione. Grazie alla fotografia l'artista può prendere il posto dell'opera al centro della scena, una scena di cui esso è anche l'origine.

Se l'esempio cardine rimane il lavoro di Hans Namuth su Jackson Pollock, gli artisti italiani a metà degli anni Sessanta sono in grado di percepire il fotografo in sala e non possono, come capita a Muhammad Ali, non resistere alla tentazione di rivolgere la loro arte all'obiettivo. La visione fotografica dall'esterno entra nel processo creativo.

In questo senso va notato come Giuliano Sergio sottolinei un uso della fotografia in cui il concetto di autoritratto è dominante, tanto da essere destinato in molte occasioni a creare una sorta di mitologia degli artisti (cfr. Sergio 2011, pp. 166-168). Una gestione delle immagini accurata che permette di mettere in campo questi meccanismi sia da parte degli artisti sia da parte degli operatori del settore (critici e galleristi).

Questo è possibile solo in un mondo in cui la fotografia è strumento culturale pervasivo, a tutti gli effetti. L'uso della fotografia nell'Arte povera diviene per noi l'attestazione della fotografia non come testimonianza, ma come preesistenza, come strumento mentale inconscio integrato nel processo

produttivo.

La scena artistica era avvolta in uno spazio che è fotografico, senza il quale non sarebbe potuto funzionare il meccanismo dell'arte. Uno spazio che pervade la fase progettuale e che entra anche nella produzione dell'oggetto finito. Agli inizi degli anni Sessanta questo spazio era definito “civiltà delle immagini” (cfr. Barthes 1961 e 1964). E qui nascono per noi una serie di domande.

La “civiltà delle immagini” è realmente solo quella visibile nelle pubblicazioni dell'epoca o è un prodotto valutabile anche in ciò che è nascosto negli archivi dei fotografi professionisti?

Data l'importanza della sequenza, del racconto fotografico nella fotografia dell'epoca (si veda Enrico Cattaneo ma anche Ugo Mulas, il cui contributo oggi viene letto anche in merito all'uso dell'immagine seriale nell'arte³⁰⁰) quale apporto può aver dato il concetto di narrazione per immagini nel pensare le opere del periodo? E quanto può essere stato influente lo scarto tra le immagini presenti negli archivi e quelle presentate nel canale dell'arte? Quale valutazione si può dare a questa operazione di scarto e ri-semantizzazione delle immagini?

I problemi posti da questa lettura fotografica dei rapporti tra fotografia e arte sono meramente intuitivi. Se ci troviamo in un contesto fondato sulla fotografia e la fotografia entra anche nella prassi operativa dell'arte, cosa implica tutto questo nella ideazione delle opere d'arte e nella formulazione dei manifesti artistici? E qual'è il grado di coscienza negli operatori dell'arte di questi aspetti?

In definitiva, quali sono le domande giuste da porre al luogo di contaminazione in cui si trovano i fotografi inclusi in questa nostra ricerca?

³⁰⁰“In altri casi, sempre per mostrare nel “processo” - e nel “comportamento”, come lo chiama, mutuando il termine dall'etologia – il senso dell'opera, Mulas rompe la fissità dell'immagine unica e ricorre alla sequenza di diverse immagini, non semplicemente una quantità ma un insieme selezionando e ordinato di immagini, metodo che acquisterà un'importanza particolare nel suo lavoro” (Grazioli 2010, p. 84; succ. si parla anche dei provini pubblicati). Sequenze di immagini erano note grazie ai cataloghi d'arte, che riproducevano sequenze di video arte, o a esempi come numerose opere filmiche Andy Warhol, pubblicate sulle riviste d'arte come sequenze di fotogrammi, in modo molto simile ai provini di Mulas a cui Grazioli fa riferimento.

BIBLIOGRAFIA

- 1a Internazionale: Mostra Di Fotografia*. 1957. Venezia: Biennale.
- 7o Premio Nazionale di Fotografia: L'Uomo la Domenica*. 1964. Dlamine: Dopolavoro Aziendale.
- Abate, Claudio. 2013. *Claudio Abate, obiettivo arte*. Milano: Triennale di Milano - IULM.
- AFT*. 2003. n. 37/38. Prato: Archivio fotografico Toscano.
- Ajello, Nello. 1976. "Il Settimanale Di Attualità." In *La Stampa Italiana Del Neocapitalismo*: pp. 173-249. Roma-Bari: Laterza.
- Alberro, Alexander, e Blake Stimson. 1999. *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge/London: MIT Press.
- Alfabeta 2*. 2011. n. 6 [vers. on line].
- Ammann, Jean Christophe. 2009b. *Alighiero Boetti: catalogo generale*. Milano: Electa.
- Anceschi, Luciano. 1953. "Pompeo Borra." *Ferrania* (anno VII, n. 3) (marzo): 30–31.
- Andreani, Marco. 2013. "Photo-poems: Visual Impact Strategies and Photo-story in the Work of Mario Giacomelli and Luigi Crocenzi." In *Enlightening Encounters between Photography and Italian Literature*, 1: pp. 144–177. Toronto: University of Toronto Press.
- Annuario Fotografico Italiano*. 1967. Genova: Sagep.
- Apollonio, Umbro. 1968. *Gianni Colombo*. Milano: Galleria Schwarz.
- Arcari, Antonio. 1957. "Dalle Riviste." *Photo Magazin IT* (n. 6): p. 4.
- Arcari, Antonio. 1963. "Le Immagini: Ugo Mulas." *Foto Magazin* (n. 2): pp. 19-20.
- Arcari, Antonio. 1980. *La fotografia: le forme, gli oggetti, l'uomo*. Milano: Il castello.
- Arcari, Antonio. 1982. *Paolo Monti*. Milano: Fabbri.
- Astaldi, Maria Luisa. 1967. *Cento anni di fotografia*. Firenze: Sansoni.
- Atti del 1° convegno nazionale di fotografia: Villa Zorn, 18 ottobre 1959*. 1961. Milano-Como: "Photo Magazin" edizione italiana.
- Bacci, Orazio. 2013. "Intervista a Orazio Bacci" di Roberto Del Grande. Orale.
- Baj, Enrico. 1969. *Enrico Baj*. Milano: Mauri.
- Bal, Mieke. 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago-London: University of Chicago press.
- Balestrini, Nanni, Franco Angeli, Vincenzo Agnetti, e Elio Pagliarani. 1967. *Piero Manzoni*. Milano: Scheiwiller.
- Barbero, Luca Massimo. 2006. *Venezia 1948-1986. La scena dell'arte*. Modena: SKIRA.
- Barbero, Luca Massimo. 2011. *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo fra Roma e Milano*. Milano: Skira.
- Barbero, Luca Massimo e Cecilia Widenheim. 2008. *Time & Place. Milano-Torino 1958-1968*. Stockholm: Moderna Museet Steidl.
- Barilli, Renato. 1979. *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*. Bologna: Il Mulino.
- Barocchi, Paola. 1992. *Storia moderna dell'arte in Italia*, Vol. 3., dal Neorealismo agli anni Novanta. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 1961. "*Civilisation de l'image* (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels

- Français)". *Communications* (vol. 1, n. 1): pp. 220-222 [vers. on line].
- Barthes, Roland. 1964. "La Civiltà Dell'Immagine". *Communications* (vol. 3, n. 1): pp. 104-105 [vers. on line].
- Barthes, Roland. 1964. "Rhétorique de l'image". *Communications* (vol. 4, n. 1): pp. 40-51 [vers. on line].
- Barthes, Roland. 1966. *Miti d'oggi*. Milano: Lerici.
- Barthes, Roland. 1980. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 2001. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi.
- Basilico, Gabriele. 1978. *Gabriele Basilico: Dancing 1978 Nuovo paesaggio emiliano*. Milano: Editphoto.
- Bassetti, Vitaliano. 1956. "L'umanità Nella Fotografia." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (Anno IX, n. 6): p. 11.
- Basso Fossali, Pierluigi, e Maria Giulia Dondero. 2008. *Semiotica Della Fotografia. Investigazioni Teoriche e Pratiche D'analisi* (2006). Rimini: Guaraldi.
- Batchen, Geoffrey. 2008. "Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique". In *Etudes photographiques*, n. 22 (settembre) [vers. on line].
- Battino, Freddy. 1987. *L'impronta Blu. 1957-1987*. Milano: Scheiwiller.
- Battino, Freddy e Luca Palazzoli. 1991. *Piero Manzoni Catalogue Raisonné*. Milano: Vanni Schewiller.
- Baudelarie, Charles. 1992. "Il Pubblico Moderno e La Fotografia." In *Scritti Sull'arte*. Torino: Einaudi.
- Baxandall, Michael. 2000. *Forme Dell'intenzione. Sulla Spiegazione Storica Delle Opere D'arte*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). Torino: Einaudi.
- Berengo Gardin, Gianni. 1970. *L'occhio come mestiere*. Milano: Il Diaframma.
- Bertelli Carlo. 1979. *La fedeltà inconstante*, in *Storia d'Italia, Annali 2, L'immagine fotografica 1845-1945*. Torino: Einaudi.
- Bignamini, Ilaria. 1976. *La fotografia: un mezzo di comunicazione specifico per la ricerca artistica*, in *Flash Art*, (n. 64-65): pp. 14-18.
- Boatto, Alberto. 1968. "Una New York Surgelata." *Carta Bianca* (marzo): pp. 25-26.
- Boetti, Fabro, Merz, Paolini, Salvo*. 1972. Milano: Toselli.
- Bolter, Jay David e Richard Grusin. 2003. *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999). Milano: Guerini.
- Bonito Oliva, Achille. 1970a. *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*. Firenze: Centro Di.
- Bonito Oliva, Achille. 1970b. *Amore mio*. Firenze: Centro Di.
- Bonito Oliva, Achille. 1983. *Artisti italiani contemporanei dagli anni '50 ad oggi*, in *Flash Art*, n. 113.
- Bonito Oliva, Achille, e Claudio Abate. 2007. *Claudio Abate, fotografo: installation & performance art*. Milano: Photology.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un Art Moyen. Essai Sur Les Usages Sociaux de La Photographie*. Paris: Les Éd. de Minuit.
- Brunamontini, Giuseppe. 1957. "L'uso Della Parola Scritta Nel Linguaggio Fotografico". In *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica*, anno X, n. 1: p. 12.
- Brunet, François. 2000. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Buchloh, Benjamin H. D. 2000. *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge (Mass.) - London: The MIT Press.
- Calabrese, Omar. 1988. *Il linguaggio dell'arte*. Milano: Bompiani.
- Calder, Alexander. 1971. *Calder*. New York: Viking Press.

- Calvenzi, Giovanna. 2003. *Italia: Ritratto Di Un Paese in Sessant'anni Di Fotografia*. Roma: Contrasto.
- Camera D'arte. *Fotografia e Arte Da Mulas a Oggi*. 1983. Perugia: Accademia di belle arti - Comune di Perugia - Regione dell'Umbria.
- Campus, Simona. 2012. "Architetti e Artisti Per L'industrial Design. Lo Showroom Olivetti a New York." *ArcheoArte. Rivista Elettronica Di Archeologia e Arte* [vers. on line].
- Cantarella, Aldo. 1971. *Alessandro Nastasio*. Quaderni di Imago 9. Milano.
- Caramel, Luciano, Ugo Mulas e Bruno Munari. 1969. *Campo urbano: Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana Como, 21 settembre 1969*. Como: C. Nani.
- Caramel, Luciano. 1994. *Arte in Italia 1945-1960*. Milano: Vita e pensiero.
- Carluccio, Luigi. 1962. *Il Collezionista D'arte Moderna*. 1962. *Annuario Della Vita Artistica Italiana Nella Stagione 1960-1961*. Torino: Bolaffi.
- Carluccio, Luigi e Marco Valsecchi. 1964. *Mostra Mercato Nazionale D'arte Contemporanea 2*. Firenze: Palazzo Strozzi.
- Carrieri, Mario 1959. *Milano Italia*. Milano: Lerici.
- Casiraghi, Tranquillo. 1964. *Giuseppe Guerreschi*. Quaderni di Imago 1. Milano: Il Castello.
- Cassanelli, Roberto, Maria Grazia Balzarini, e Liana Castelfranchi Vegas. 2000. *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*. Milano: Jaca book.
- Cassetti, Giuseppe e Maffei, Giorgio. 2013. *Da Fregoli a Beuys*. Roma: Il museo del Louvre.
- Castagnoli, Pier Giovanni. 2008. *Ugo Mulas. La scena dell'arte. Photocolors*. Milano: Electa.
- Castagnoli, Pier Giovanni, Anna Mattiolo, e Carolina Italiano. 2007. *Ugo Mulas. La scena dell'arte*. Milano: Electa.
- Castellani, Enrico. 1968. *Enrico Castellani pittore*. Milano: Mauri.
- Catalogo Bolaffi d'arte moderna*. 1970. Torino: Bolaffi.
- Catalogo Nazionale Bolaffi d'arte moderna*. 1971. Torino: Bolaffi.
- Catronovo, Valerio, e Nicola Trafaglia. 2012. *La Stampa Italiana Del Neocapitalismo*. Roma-Bari: Laterza.
- Cattaneo, Barbara. 1999. *Segni, storie, fotografie: Giuseppe Pessina e il Gruppo 66*. Milano: Leonardo arte.
- Cattaneo, Enrico, e Stefano Soddu. 2006. *Ritratti di studio*. Bollate: Signum.
- Cattaneo, Enrico. 2007. *Enrico Cattaneo. Ritratti Di Gruppo*, brochure della mostra, testo di C. Cerritelli. Milano.
- Cattaneo, Enrico. 2009a. "Intervista a Enrico Cattaneo" di Roberto Del Grande. Orale.
- Cattaneo, Enrico. 2009b. *Enrico Cattaneo. In Regress*, brochure della mostra, testo di L. Giudici. Milano.
- Cattaneo, Enrico. 2009c. *Enrico Cattaneo, Quaderni Di Documentazione*, brochure della mostra, testo di E. D. Turconi. Milano.
- Cattaneo, Enrico. 2010a. *Enrico Cattaneo. Guerrieri*. Busto Arsizio: Nomos.
- Cattaneo, Enrico. 2010b. *Ritratti di studio 2*. Milano: Galleria Scoglio di Quarto.
- Cavalli, Giuseppe. 1947. "Il Gruppo Fotografico 'La Bussola'". *Ferrania*, n. 5.
- Celant, Germano. 1967. "Appunti Per Una Guerriglia." *Flash Art*, n. 5: p. 3.
- Celant, Germano. 1969. *Arte povera*. Milano: Mazzotta.
- Celant, Germano. 1970. "Per una critica acritica." *NAC* (1): pp. 29-30.
- Celant, Germano. 1971. "Information documentation archives." *NAC* (5): p. 5.

- Celant, Germano. 1981. *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*. Paris Florence: Centre Georges Pompidou Centro Di.
- Celant, Germano. 1984. *Coerenza in coerenza: dall'arte povera al 1984*. Milano: Mondadori.
- Celant, Germano. 1985. *Arte povera. Storie e protagonisti*. Milano: Electa.
- Celant, Germano. 2011. *Arte Povera 2011*. Milano: Electa.
- Ceroli, Mario. 1972. *Mario Ceroli: Pesaro, dal 8 luglio al 30 settembre 1972*. Pesaro: Il segnapassi Galleria d'arte-Summa uno.
- Cervellati, Pier Luigi. 1980. *L'immagine della Regione: fotografie degli archivi Alinari in Emilia e in Romagna*. Bologna: Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della regione Emilia-Romagna.
- Charans, Eleonora. 2012. *Gino De Dominicis. Seconda soluzione di immortalità*. Milano: Scalpendi.
- Chini, Renzo. 1968. Il linguaggio fotografico. Torino: Società editrice internazionale.
- Chini, Renzo. 1973. "Tutto Nel Fototesto e Niente Al Di Fuori." In *Racconto e Fotoreportage*. Macerata: La nuova foglio editrice.
- Christo*. 1964. Milano: Apollinaire.
- Colombo, Attilio. 1978. "Giorgio Lotti." *Progresso Fotografico* anno 85 (n. 9): pp. 12–16.
- Colombo, Cesare. 1964. *Giancarlo De Carlo*. Quaderni di Imago 4. Milano.
- Colombo, Cesare. 1985. *Italia, cento anni di fotografia*. Firenze: Alinari.
- Colombo, Cesare. 1999a. "Foto Di Gruppo (con Metropoli)". In *Segni, Storie, Fotografie: Giuseppe Pessina e Il Gruppo 66*. Milano: Leonardo arte.
- Colombo, Cesare. 1999b. *Donna lombarda. Un secolo di vita femminile*. Milano: Electa.
- Colombo, Cesare. 2003. "Sogni Di Carta. I Settimanali Di Attualità, 1945-1960." In *Italia: Ritratto Di Un Paese in Sessant'anni Di Fotografia*: pp. 180–185. Roma: Contrasto.
- Colombo Cesare. 2003a. *Lo sguardo critico*. Torino: Agorà.
- Colombo, Cesare. 2004. *Ferrania, Storie e Figure Di Cinema & Fotografia: Immagini dall'Archivio Fotografico Fondazione 3M*. Novara: De Agostini.
- Colombo, Cesare. 2008. "A Piena Pagina. Libri e Riviste Fotografiche in Italia Dal 1945 Al 2002." In *Fotologie: Scritti in Onore Di Italo Zannier*, pp. 69–85. Padova: Il poligrafo.
- Colombo, Cesare. 2010. "Intervista a Cesare Colombo" di Roberto Del Grande. Orale.
- Colombo, Cesare, e Vittorio Fagone. 1977. *L'occhio di Milano. 48 fotografi, 1945-1977*. Milano: Magma.
- Colombo, Cesare, e Domenico Macchieraldo. 1968. *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia*. Bergamo: Il libro fotografico.
- Colombo, Gianni. 1972. *Gianni Colombo*. Ferrara.
- Colombo, Giorgio. 2013. "Intervista a Giorgio Colombo" di Roberto Del Grande. Scritta.
- Colombo, Lanfranco. 1981. "Le Gallerie e Il Mercato." *Fotografare* anno X (XV) (n. 9): pp. 3–4.
- Comani, Cecilia. 2001. "L'archivio Fotografico Di Enrico Cattaneo. Artisti e Gallerie D'arte a Milano". Milano: Università degli Studi di Parma.
- Consagra, Pietro e Ugo Mulas. 1973. *Fotografare l'arte*. Milano: Fabbri.
- Corbetta, Valentina. 2010. "Enrico Cattaneo: La Poetica Narrata". Milano: Accademia di Belle Arti di Brera.
- Costa, Guido. 1998. "Fotografia e Collezionismo." In *Fotografia e Arte in Italia*, pp. 119–124. Milano: Baldini & Castoldi.

- Costa, Mario. 2008. *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto estetico tecnologico*. Milano: Costa & Nolan.
- Costantini, Paolo. 1990. *La Fotografia Artistica 1904-1917*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Costantini, Paolo e Italo Zannier. 1987. *Luci ed ombre: gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*. Firenze: Alinari.
- Crapis, Giandomenico. 2003. "(Foto)romanzo Popolare." *L'Unità* del 27 ottobre: p. 23.
- Cresci, Mario. 1977. *Mario Cresci: fotografia come pratica analitica*. Milano: Editphoto.
- Crispoli, Enrico. 1965. *Alternative attuali 2*. Milano: Lerici.
- Crispoli, Enrico. 1968. *Alternative attuali 3*. Firenze: Centro Di.
- Crispoli, Enrico. 1973. *Volterra '73*. Firenze: Centro Di.
- Crispoli, Enrico. 1977. *Giorgio Zennaro: attraverso la forma pura come valore*. Roma: De Cristofaro.
- Crispoli, Enrico e Antonio Bandera. 1962. *Alternative attuali*. Roma: Ed. dell'Ateneo.
- Crispoli, Francesco. 1983. *Publifoto 1946-1966, Immagini Di Vita Italiana Dall'archivio Di Una Grande Agenzia*. Milano: Fabbri.
- Crocenzi, Luigi. 1956. "Centro Per La Cultura Nella Fotografia." *Ferrania* (n. 3): p. 23.
- Crocenzi, Luigi. 1957. "Storie Italiane, Cronache e Racconti Per Immagini Fotografiche." *Ferrania* (n. 3): p. 18.
- Crocenzi, Luigi. 1968. *Racconto*, in "Almanacco Bompiani": pp. 4-16.
- Crocenzi, Luigi e Alvaro Valentini. 1962. *Prima mostra nazionale di fotografia Citta di Fermo: reportages e racconti fotografici*. Fermo: Fotocineclub.
- Croci, Ezio. 1953. *Foto Annuario Italiano 1953-1954*. Milano: Gorlich.
- Croci, Ezio. 1955. *Foto Annuario Italiano 1955-1956*. Milano: Gorlich.
- D'Alessandro Luciano. 1969. *Gli esclusi*. Milano: Il Diaframma.
- D'Autilia, Gabriele. 2005. *L'Indizio e La Prova. La Storia Nella Fotografia*. Milano: B. Mondadori.
- D'Autilia, Gabriele. 2012. *Storia Della Fotografia in Italia Dal 1839 a Oggi*. Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova Serie. Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica. Torino: Einaudi.
- D'Autilia, Gabriele. 2005. *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*. Milano: B. Mondadori.
- Da Brancusi a Boltanski: fotografie d'artista*. 1993. Milano: Charta.
- Dantini, Michele. 2011. "«Per Una Critica Acritica». Inchiesta Sulla Critica D'arte in Italia." *Tecla. «Per Una Critica Acritica». Inchiesta Sulla Critica D'arte in Italia* (4): pp. 116–131.
- De Domizio Durini, Lucrezia, e Enrico Gusella. 2008. *Buby Durini for Joseph Beuys*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- De Luna, Giovanni. 2004. *La passione e la ragione: il mestiere dello storico contemporaneo*. Milano: B. Mondadori.
- De Luna, Giovanni. 2006. *Il corpo del nemico ucciso*. Torino: Einaudi.
- De Luna Giovanni, Gabriele D'Autilia e Lorenzo Criscenti. 2006. *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*. Torino: Einaudi.
- De Marchis, Giorgio. 1982. *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*. Torino: Einaudi.
- De Micheli, Mario. 1981. *La scultura del Novecento*. Torino: UTET.
- De Micheli, Mario, Giorgio Mascherpa, e Giorgio Seveso. 1991. *Realismo esistenziale: momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965*. Milano: Mazzotta.
- De Rosa, Eugenio. 1977. "Fotografia e Scienza." In *Fotografia Cinema Videotape, L'uso Artistico Dei Nuovi Media*, pp. 30.

- De Sanctis, Filippo. 1957. "L'unica Fotografia Di Balzac." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (Anno X, n. 4): pp. 11–12.
- Del Giudice, Piero, ed. 2010. *Enrico Cattaneo. Milano, Le Cose Nude*. Milano: Ostrakon.
- Del Grande, Roberto. 2007. "Enrico Cattaneo, atti critico-fotografici". In *Palinsesti 2007. Dimensioni e territorio variabili Forme della scultura*. Udine: Forum.
- Del Grande, Roberto. 2012a. "Monti, Paolo." *Dizionario Biografico Degli Italiani*. Roma: Treccani.
- Del Grande, Roberto. 2012b. "Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970", in *Studi di Memofonte* (n. 9): pp. 3-37. Firenze.
- Del Pezzo, Lucio. 1970. *Mondo come misura e dissoluzione*, Parma: Ist. di storia dell'arte.
- Del Pezzo, Lucio. 1971. *Del Pezzo, giugno 1971*. Roma: Marlborough Galleria d'Arte.
- Del Pezzo, Lucio. 1976. *Del Pezzo*. A cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco. Maestri contemporanei. Milano: Vanessa.
- Deti, Ermanno. 1990. *Le Carte Rosa. Storia Del Fotoromanzo e Della Narrativa Popolare*. Scandicci: La Nuova Italia.
- Di Cori, Sergio. 1981. "San Fotoreporter." *Fotografare* (Anno X, n. 6): pp 80–83.
- Domini, Claudio e Giuseppe Pinna. 2000. *Carlo Dalla Mura : "Il Mondo" di un fotografo udinese*. Trieste: Il Ramo d'Oro.
- Donzelli, Pietro. 1957. "Lettera Aperta a Mario Finazzi." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (anno X, n. 5): 25–26.
- Dubois, Philippe. 1996. *L'atto fotografico* (1983). Urbino: Quattro venti.
- Duncan, Douglas. 1961. *I Picasso di Picasso*. Milano: Garzanti.
- Durand, Régis. 1995. *Le Temps de L'image. Essai Sur Les Conditions D'une Histoire Des Formes Photographiques*. Paris: Éd. de la Différence.
- Eco, Umberto. 1961. *Di foto fatte sui muri*. In *Il Verri* (n. 4): p. 93.
- Eco, Umberto. 1962. *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*. Milano: Olivetti.
- Eco, Umberto. 1967. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1973. *Introduzione*, in *Consagra-Mulas 1973*, s.p.
- Elkins, James. 2008. "Cosa Può Dire La Teoria Peirciana Del Segno Alla Storia Dell'arte?". Tratto da *Www.ec-aiss.it*, Rivista On-Line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici [vers. on line].
- Fabro, Luciano. 1987. *Luciano Fabro: lavori, 1963-1986*. Torino: Allemandi.
- Facco de Lagarda, Ugo. 1962. *Prima mostra nazionale di fotografia Leone d'oro*. Venezia: Tip. Fantoni e C.
- Fagone, Vittorio, e Lara Vinca Masini. 1974. *Manifestazioni della I Biennale del Museo Progressivo d'Arte contemporanea città di Livorno, 1974/1975*. Firenze.
- Ferroni, Gianfranco. 1997. *Gianfranco Ferroni*. Milano: Mazzotta Mudima.
- Finazzi, Mario. 1957. "Risposta a Pietro Donzelli." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (anno X, n. 6): p. 30.
- Flusser, Vilém. 2006. *Per una filosofia della fotografia* (1983). Milano: B. Mondadori.
- Fontana, Lucio. 1969. *Fontana*. Milano: Mauri.
- Fontana, Lucio, e Salvatore Quasimodo. 1965. *4 oggetti di Lucio Fontana e 2 poesie di Salvatore Quasimodo*. Milano: Sergio Tosi.

- Fotoannuario 1943*. 1943. Milano: Il Progresso fotografico.
- Fotocineclub. 1964a. *Reportage e Racconti Fotografici. Seconda Mostra "Città Di Fermo" - Agosto 1963*. Fermo: Fotocineclub.
- Fotocineclub. 1964b. *Quarta Mostra Italiana Di Reportage e Racconti Fotografici*. Fermo: Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Fermo.
- Fotocineclub. 1966. *Reportage e Racconti Fotografici. Terza Mostra "Città Di Fermo" - Agosto 1964*. Fermo: Fotocineclub.
- Fotogiornalismo/Fotografia Pubblicitaria*. 1965. Genova: Fiera di Genova/Centro per la cultura nella fotografia.
- Fotografi Italiani*. 1953. Milano: Salto.
- Fotografi milanesi d'oggi. 20-30 settembre 1958*. 1958. Milano: Popular photography.
- Franchini Stappo, Alex. 1986. *L'occhio Della Rana*. Firenze.
- Franchini Stappo, Alex, e Giuseppe Vannucci Zauli. 1943. *Introduzione Per Una Estetica Fotografica*. Firenze: Cionini.
- Frisia, Emilio. 1964. *Giovanni Arpino*. Quaderni di Imago 3. Milano.
- Frizot, Michel, e Dominique Paini. 1993. *Sculpter-photographier: photographie-sculpture actes du colloque organise au musee du Louvre par le service culturel les 22 et 23 novembre 1991*. Paris: Marval Musee du Louvre.
- Frizot, Michel. 1998. "L'Art Du Nu Au XIXe Siecle. Le Photographe et Son Modele" (cat. Exp.). 1997. Paris: Hazan-Bibliothèque Nationale de France. Oggi in *Etudes Photographiques*, n. 4 (maggio) [vers. on line].
- Fuori. Arte e spazio urbano, 1968-1976*. 2011. Milano: Electa.
- Gadda Conti, Piero, Uliano Lucas, e Claudio Occhiena. 1965. *La Milano dei navigli*. Milano: Gandolfi.
- Galardi, Fernando. 2007. *Artisti liguri nelle immagini di Fernando Galardi*. Genova: Accademia ligustica di belle arti.
- Gariboldi. 1992. *Tino Petrelli. Storie Per Immagini, Immagini Di Storia*. Piacenza: Cassa di risparmio di Piacenza e Vigevano.
- Gattinoni Christian e Vigouroux Yannick. 2005. *La photographie contemporaine*. Parigi: Scala.
- Gernsheim, Helmut. 1966. *Storia della fotografia*. Milano: Frassinelli.
- Gervereau, Laurent. 2003. *Histoire du visuel au 20 siecle*. Paris: Editions du Seuil.
- Ghirri, Luigi. 1983. *Luigi Ghirri*. Milano: Fabbri.
- Gilardi, Ando. 1970. "La Forza Morale Per Parlar Di Tecnica." *Popular Photography Edizione Italiana* (n. 149), pp. 11-12.
- Gilardi, Ando. 2000. *Storia Sociale Della Fotografia*. Coll. Sintesi. Milano: B. Mondadori.
- Gioli, Paolo. 1977. *Paolo Gioli: imagery d'un immaginatore di immagini*. Milano: Editphoto.
- Giusa, Antonio, Fabio Amodeo, e Raffaella Turrin. 2003. *Luigi Crocenzi. Un Racconto Per Immagini*. Pordenone: Centro di Catalogazione e restauro dei beni culturali / CRAF.
- Givone, Sergio. 2001. *Estetica. Storia, Categorie, Bibliografia*. Bari: Laterza.
- Gorza, Federica. 2010. "Artisti Contemporanei Nella Fotografia Di Giovanni Ricci". Milano: Università degli Studi di Milano.
- Goti, Oriana e Sauro Lusini. 2004. *Strategie per la fotografia : incontro degli archivi fotografici*. Prato: AFT.
- Grazioli, Elio. 2000. *Corpo e Figura Umana Nella Fotografia*. Milano: B. Mondadori.
- Grazioli, Elio. 2010. *Ugo Mulas*. Milano: B. Mondadori.

- Gruppo 66. 1965. "Annuncio Della Formazione Del Gruppo 66." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (n. 12): p. 29.
- Guadagnini, Walter. 1988. *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80*. Modena: Cooptip.
- Guadagnini, Walter, e Filippo Maggia, ed. 1998. *1968-1998: fotografia e arte in Italia*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Guerci, Gabriella, e Roberto Cassanelli. 1999. *Gli usi della fotografia*. Cinisello Balsamo: Comune di Cinisello Balsamo.
- Guerci, Gabriella, Enzo Minervini, e Roberta Valtorta. 2003. *Quaderni di Villa Ghirlanda: La catalogazione della fotografia La documentazione fotografica dei beni culturali*. Cinisello Balsamo: Arti Grafiche Amilcare Pizzi.
- Il Gruppo 66: la fotografia di documento a Milano negli anni '60 e '70*. 2010. Bibbiena: Centro italiano della fotografia d'autore.
- Illustrazione fotografica*. 1981. Torino: Einaudi.
- Invernizzi, Elirio, e Riccardo Moncalvo. 1946. *Fotoquaderno*. Torino: Airone.
- Krauss, Rosalind. 1977. "Notes on the Index: Seventies Art in America". In *October* The MIT Press (V. 3): pp. 68-81.
- Krauss, Rosalind. 1996. *Teoria e Storia Della Fotografia* (1990). Milano: B. Mondadori.
- Krauss, Rosalind. 1999. "Reinventig the Medium". In *Critical Inquiry* (25): pp. 289-305.
- Krauss, Rosalind. 2004. "Specific Objects". In *RES: Anthropology and Aesthetics* (n. 46, Polemical Objects): pp. 221-224.
- Krauss, Rosalind. 2005. *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*. Milano: B. Mondadori.
- Krauss, Rosalind. 2006. "Two momento of postmedium condition". In *October* The MIT Press (V. 116): pp. 55-62.
- Kubler, George, 2002. *La forma del tempo*. Torino: Einaudi.
- L'atelier de Jackson Pollock*. 1978. Paris: Macula.
- L'Italia Del Novecento. Le Fotografie e La Storia, Vol. I, Il Potere Da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*. 2005. Vol. I. 3 vols. Torino: Einaudi.
- La figura umana*. 1963. Bergamo.
- La Fotografia*. 1985. *Figure. Teoria e Critica dell'Arte* (a. 4, n. 10-11).
- La poesia visiva*. 1979. *La poesia visiva (1963-1979)*. Firenze: Vallecchi.
- Lenman Robin. 2008. *Dizionario della fotografia*. Torino: Einaudi.
- Le Parc, Julio. 1969. *Julio Le Parc*. Milano: Mauri.
- Liberman, Alexander. 1961. *Gli artisti nel loro studio*. Milano: Il saggiautore.
- Lucas, Quintavalle, e Mariangela Mianiti. 1997. *Fotografie perdute, ritrovate, via Brera e dintorni, 1962-1965*. Manduria: Barbieri.
- Lucas, Uliano. 1997. *Fotografie perdute, ritrovate, via Brera e dintorni, 1962-1965*. Manduria: Barbieri.
- Lucas, Uliano, e Edgardo Pellegrini. 1983. *Uliano Lucas: reporter*. Milano: Mazzotta.
- Lusini, Sauro. 1996. *Fototeche e Archivi Fotografici. Prospettive Di Sviluppo e Indagine Delle Raccolte*. Prato: AFT.
- Lusini, Sauro. 2007. *La cultura fotografica in Italia oggi*. Prato: AFT.
- Madesani, Angela. 2008. *Storia Della Fotografia*. Milano: B. Mondadori.
- Maffei, Giorgio e Patrizio Peterlini. 2005. *Riviste d'arte d'avanguardia: eseditoria negli anni Sessanta e Settanta in*

Italia. Milano: Bonnard.

Maier, Thomas. 1994. *Newhouse. All the Glitter, Power & Glory of America's Richest Media Empire and the Secretive Man Behind It*. New York: Big Earth Publishing.

Maldonado, Thomas. 1974. *Avanguardia e razionalità (1946-1974)*. Torino: Einaudi.

Malraux, André. 1965. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard.

Marantz, Ken. 1971. "Art and Photography by Aaron Scharf." *Art Education* 12 (3): p. 71.

Marchiori, Giuseppe. 1960. "Non Confondiamo Per Favore La Natura Con L'arte." *Metro* (1): pp. 13-17.

Marchiori, Giuseppe. 1961a. "Visita a Dubuffet." *Metro* (2): pp. 20-31.

Marchiori, Giuseppe. 1961b. "neider." *Metro* (2): pp. 5-11.

Marin, Corrado. 1956. "La Fotografia Di Sculture." *Ferrania* (anno X, n. 4): pp. 3-5.

Marin, Corrado. 1964. *La Fotografia Di Quadri e Opere D'arte*. Trieste: Tecniche fotografiche.

Marra, Claudio. 1999. *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia senza combattimento*. Milano: B. Mondadori.

Marra, Claudio. 2000. *Il battito della fotografia*. Bologna: CLUEB.

Marra, Claudio. 2001. *Le idee della fotografia*. Milano: B. Mondadori.

Marucci, Luciano. 1969. *Al di là della pittura: esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*. Firenze: Centro Di.

Masotti, Antonio. 1968. *Carlo Zauli*. Quaderni di Imago 7. Milano.

Mazza, Enzo. 1963. "La via Milanese All'evasione Nasce in Rotocalco." *Il Paradosso* (n. 35/36): pp. 51-78.

Merisio, Pepi. 1964. *Floriano Bodini*. Quaderni di Imago 2. Milano: Il Castello.

Mignemi, Adolfo. 2003. *Lo Sguardo e L'immagine. La Fotografia Come Documento Storico*. Torino: Bollati Boringhieri.

Milan, Mariella. 2008. "Rotocalchi e Riviste in Italia: Quale Arte Contemporanea?" Milano: Università degli Studi di Milano.

Jodice, Mimmo. 1978. *Progresso Fotografico* (1): Numero monografico.

Minini, Massimo. 2009. *United Artists of Italy*. Milano: Photology.

Miraglia, Marina. 1981. "Note Per Una Storia Della Fotografia Italiana (1839-1911)." In Zeri 1981: pp. 423-543.

Misler, Nicoletta. 1973. *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al*. Classe e cultura 4. Milano: Mazzotta.

Molinari, Tamara. 1977. *L'occhio di Milano. 48 fotografi, 1945-1977*. Milano: Magma.

Montalbetti, Filippo. 2011. "Breve storia della casa degli artisti." *Centro italiano della fotografia d'autore*. <http://www.centrofotografia.org/mostre/introduzione/4>.

Monti, Paolo. 1962. "Per La Rivista 'Pagina'." Istituto di Fotografia Paolo Monti.

Monti, Paolo. 1981. "Due Parole Sulla Mia Fotografia". In Valtorta 2008: p. 150.

Monti, Paolo. 2010. *Paolo Monti fotografia. Nei segreti della luce tra le cose*. Milano: BEIC Biblioteca europea di informazione e cultura Fondazione Enrico Monti.

Morando, Sergio. 1962. *Almanacco letterario Bompiani 1963 [la civiltà dell'immagine]*. Milano: V. Bompiani & C.

Morel, Gaelle. 2003. "La Figure de L'auteur." *Etudes Photographiques*, n. 13 (luglio) [vers. on line].

- Morello, Paolo. 2010. *La Fotografia in Italia. 1945-1975*. Roma: Contrasto Due.
- Morris, Charles W. 1939. "Esthetics and the Theory of Signs." *The Journal of Unified Science (Erkenntnis)* 8 (1/3) (June 1): pp. 131–150.
- Morris, Charles W., e Daniel J. Hamilton. 1965. "SocietyAesthetics, Signs, and Icons". In *Philosophy and Phenomenological Research* (V. 25, n. 3): pp. 356-364.
- Mulas, Ugo. 1967. *New York. Arte e persone*. Milano: Longanesi.
- Mulas, Ugo. 1967a. *Giovanni Pintori*. Quaderni di Imago 6. Milano.
- Mulas, Ugo. 1973. *La fotografia*. A cura di Paolo Fossati. Torino: Einaudi.
- Mulas, Ugo. 1988. *Vent'anni di Biennale: 1954-1972*. A cura di Tommaso Trini. Milano: Mondadori.
- Munari, Bruno. 1944. *Fotocronache: dall'isola dei tartufi al qui pro quo*. Milano: Domus.
- Mussat Sartor, Paolo. 1979. *Paolo Mussat Sartor fotografo: arte e artisti in Italia 1968-1978*. Torino: Stampatori Editore.
- Mussat Sartor, Paolo. 2008. *Paolo Mussat Sartor: Luoghi D'arte e Di Artisti, 1968-2008*. Zurigo: JRP Ringier.
- Mussat Sartor, Paolo. 2013. "Intervista a Mussat Sartor" di Roberto Del Grande. Orale.
- Mutti, Roberto. 2007. *Off Camera*. Milano: Scoglio di Quarto.
- Mutti, Roberto. 2010. *Enrico Cattaneo. Lavori in corso*. Milano: Mudima.
- Natali, Aurelio. 1968. "Gli 'eroi' Della Pop Art a New York." *L'Unità* del 20 febbraio: p. 8.
- Natali, Aurelio. 1972. *1972: artisti visti da Nino Lo Duca*. Milano: Il Diaframma.
- Nelson Robert. 2000. *The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Critical Enquiry* (26, n. 3).
- Newhall, Beaumont. 1969. *L'immagine latente. Storia dell' invenzione della fotografia*. Bologna: Zanichelli.
- Newhall, Beaumont. 2008. *Storia Della Fotografia*. Translated by Laura LOVISETTI FUÀ. Coll. Saggi n. 666. Torino: Einaudi.
- Nicholson, Ben. 1960. *Ben Nicholson*. Bergamo: Conti.
- Nicolini, Toni. 1966. *Ernesto Treccani*. Quaderni di Imago 5. Milano.
- Nicolini, Toni. 2010. "Antonio Arcari, Luigi Crocenzi e Ernesto Treccani." In *Tra Le Carte Di Antonio Arcari. Fotografia, Educazione Visiva 1950-1980*, pp. 81–90. Milano: Lupetti.
- Nouveau Réalisme 1960-1970*. 1970. Paris: Galerie Mathias Fels.
- Nuove tecniche d'immagine*. 1967. Venezia: Alfieri edizioni d'arte.
- Obrist, Hans Ulrich. 2003. *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*. Milano: Postmedia.
- O'Connor, Francis V. 1979. "Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation." *Art Journal* 39 (1): pp. 48–49.
- O'Doherty, Brian. 1976. "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space." <http://www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc2.htm>.
- Osman, Colin. 1988. "La Fotografia Insicura Di Sè (1950-1980)." In *Storia Della Fotografia (Lemagny - Rouillé 1988)*. Firenze: Sansoni.
- Otto fotografi italiani d'oggi*. 1942. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Palazzoli, Daniela. 1970. *Piero Manzoni*. Milano: Galleria Blu.
- Palazzoli, Daniela. 1973. "Descrizione Di Una Battaglia: L'immagine." In *Combattimento Per Un'immagine*, s.p. Torino: Galleria civica d'arte moderna.

- Palazzoli, Daniela. 1977. *Fotografia Cinema Videotape, L'uso Artistico Dei Nuovi Media*. L'arte Nella Società. Milano: Fabbri.
- Palazzoli, Daniela, e Luigi Carluccio. 1973. *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*. Torino: Galleria civica d'arte moderna.
- Panza, Giuseppe. 2006. *Ricordi di un collezionista*. Milano: Jaca Book.
- Paoli, Silvia. 1998. "L'Annuario di Domus del 1943." *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali*. In Serana 1999, oggi in <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/05/05/fotografia-prima-rassegna-dell-attivita-fotografica-in-italia.html>.
- Pasqualini, Alice. 2006. "Campo Fotografico." *Nuova Meta. Parole & Immagini*, XX, n. 1: pp. 26–27.
- Patellani, Federico. 1943. "Il Giornalista Nuova Formula." In *Fotografia: Prima Rassegna Dell'attività Fotografica in Italia*. Milano: Domus.
- Patellani, Federico. 1977. *Federico Patellani: documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggio nel sud*. Milano: Editphoto.
- Pellegrini, Edgardo. 1982. *Reporter a Milano 1968/1982*. Milano: Mazzotta.
- Piccini, Franco. 1962. "Beatrice Altariba Dal Cinema Al Palcoscenico". In *La Stampa* (anno 94, n. 229): p. 8.
- Pigozzi, Marinella, e Angela Tromellini. 2004. *Antonio Masotti, fotografo*. Cineteca speciale n. 6. Bologna: Compositori.
- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. 2009. *Teorie Dell'immagine. Il Dibattito Contemporaneo*. Milano: Cortina.
- Pirovano, Carlo. 1993. *Scultura italiana del novecento*. Milano: Electa.
- Pola, Francesca. 2008. "The Art Context in Milan and Turin: a Bipolar and Ramified Identity." In *Time & Place. Milano-Torino 1958-1968*, pp. 57–67. Stockholm: Moderna Museet Steidl.
- Pola, Francesca. 2011. "Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera." In *Arte Povera 2011*, pp. 600–615. Milano: Electa.
- Poli, Francesco. 1985. "La visione mediata". In *La Fotografia*. 1985: pp. 120-124.
- Poli, Francesco. 2003. *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*. Roma-Bari: Laterza.
- Primo Concorso Nazionale Di Fotografia Artistica Il Torrione D'oro*. 1963. Gradisca d'Isonzo.
- Quintavalle, Carlo Arturo. 1973. *Ugo Mulas: immagini e testi*. Parma: Istituto di storia dell'arte, Università di Parma.
- Quintavalle, Carlo Arturo. 1984. *Arte italiana 1960-80*. Torino: Allemandi.
- Quintavalle, Carlo Arturo. 1983. *Messa a fuoco*. Milano: Feltrinelli.
- Racanicchi, Piero, e Pietro Donzelli. 1961. *Critica e storia della fotografia*. Milano: SAES.
- Racconto e reportage fotografico*. 1973. Pollenza: La Nuova Foglio.
- Raffaelli, Piero. 1956. "Quaderno Del Fotoamatore." *Popular Photography Italiana* (n. 106, aprile): pp. 49–51.
- Recanati, Maria Grazie. 1997. *Ferroni*. Bergamo: Arcer.
- Restany Pierre. 1968. *Nuovo Realismo*. Milano: Preparo.
- Ricci, Giovanni. 2011. "Intervista a Jonny Ricci" di Roberto Del Grande. *Orale*.
- Riout, Denis. 2002. *L'arte del Ventesimo secolo*. Torino: Einaudi.
- "Rivista IBM". 2009. *Comunicare L'impresa. Gli House Organ e La Stampa Aziendale Italiana Nel Novecento*. http://www.houseorgan.net/it/testate/rivista-ibm_16_60.htm.
- Roberts, John. 1997. *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain, 1966-1976*. London:

Camerawork.

Rorimer, Anne. 2001. *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*. London: Thames and Huston.

Rouillé, André – Lemagny Jean-Claude. 1988. *Storia Della Fotografia*. Firenze: Sansoni.

Rouillé, André. 2005. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimar.

Russo, Antonella. 2011. *Storia Culturale Della Fotografia Italiana*. Torino: Einaudi.

Russoli, Franco. 1962. "Emilio Rodriguez Larrain". In *Metro* (4): pp. 64–72.

Sauzeau, Annemarie. 2001. *Alighiero e Boetti: shaman/showman*. Torino: Allemandi.

Sayag, Alain. 1993. "La Fotografia Al Museo." In *Da Brancusi a Boltanski: Fotografie D'artista*, pp. 10–14. Milano: Charta.

Schaeffer, Jean-Marie. 2006. *L'Immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* (1987). Bologna: CLUEB.

Scharf, Aaron. 1962. "Painting, Photography, and the Image of Movement". In *The Burlington Magazine* (V. 104, n. 710).

Scharf, Aaron. 1979. *Arte e fotografia*. Torino: Einaudi.

Schneller, Katia. 2007. "Sur Les Traces de Rosalind Krauss." *Etudes Photographiques*, n. 21 (dicembre) [vers. on line].

Schwarz, Arturo. 1977. *Man Ray. il rigore dell'immaginazione*. Milano: Feltrinelli.

Schwarz, Arturo. 1998. *Man Ray*. Firenze: Giunti.

Schwarz, Heinrich. 1992. *Arte e Fotografia. Precursori e Influenze* (1985). Torino: Bollati Boringhieri.

Scopinich, Ermanno Federico. 1943. *Fotografia: prima rassegna della attività fotografica in Italia*. Milano: Domus.

Seconda Mostra Nazionale Di Fotografia. 1960. Strambino: Centro Turistico Giovanile "Antenna."

Seravalle, Francesca. 2006. "Popular Photograph Italiana". Venezia: Università Ca' Foscari.

Serena, Tiziana. 1998. *Per Paolo Costantini. Fotografia e Raccolte Fotografiche*. Pisa: Scuola Normale Superiore.

Sergio, Giuliano. 2005. "Cancellazione D'artista Di Cesare Tacchi: Esposizione, Catalogo e Documento Fotografico Tra La Fine Degli Anni '60 e L'inizio Degli Anni '70." *RolSA - Rivista on Line Di Storia dell'Arte* (n. 2): s.p.

Sergio, Giuliano. 2006. "Informazione, Documentazione Opera: La Funzione Dei Media Nelle Pratiche Delle Neoavanguardie Tra Il 1968 e Il 1970." *Ricerche Di Storia Dell'arte* (88): pp. 62–68.

Sergio, Giuliano. 2007. "Ugo Mulas 1953-1973: Verifiche Dell'arte". In *Ugo Mulas. La Scena Dell'arte*, pp. 43–55. Electa.

Sergio, Giuliano. 2010. *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*. Milano: Johan & Levi.

Sergio, Giuliano. 2011a. "Forma Rivista. Critica e Rappresentazione Della Neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)". In *Palinsesti*, n. 1 [vers. on line]: pp. 83–100.

Sergio, Giuliano. 2011b. "Arte Povera, Une Question D'image. Germano Celant et La Représentation Critique de La Néo-avant-garde." *Etudes Photographiques*, n. 28 (novembre): pp. 120–142.

Sergio, Giuliano. 2011c. "Art Is the Copy of Art. Italian Photography in and after Arte Povera." In *Light Years: Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*. Chicago: Yale University Press.

Settimelli, Wladimiro. 1968. "Fotografia. Arte o Consumo?". *L'Unità* del 6 Febbraio, p. 8.

Settimelli, Wladimiro. 1970. *La storia avventurosa della fotografia*. Roma: Fotografare.

Signorini, Roberto. 2001. *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*. Pistoia: CRT.

- Signorini, Roberto. 2010. *Appunti Sulla Fotografia Nel Pensiero Di Charles S. Peirce*. <http://www.sisf.eu/2009/05/23/appunti-sulla-fotografia-nel-pensiero-di-charles-s-peirce/>.
- Silvetti, Giancarlo. 1956. "Fotografia Linguaggio Visivo Al Servizio Dell'uomo Moderno." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica*, anno X, n. 4: p. 11.
- Sklvskij, Viktor. 1981. *Teoria della prosa*. Torino: Einaudi.
- Smith, David. 1964. *Voltron: David Smith*. Philadelphia-New York: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania H.N. Abrams.
- Soldaini, Antonella. 1995. *L'immagine riflessa. Una selezione di fotografia contemporanea dalla collezione LAC*. Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci.
- Sontag, Susan. 1992. *Sulla Fotografia* (1973). Torino: Einaudi.
- Sperone, Enzo. 2000. *Luci in galleria: da Warhol al 2000 Gian Enzo Sperone, 35 anni di mostre fra Europa e America*. Torino: Hopefulmonster.
- Staccioli. 1997. Milano: Charta.
- Steichen, Edward. 1955. *The family of man*. New York: Maco magazine corporation.
- Steinert, Otto. 1952. *Subjektive Fotografie: ein Bildband moderner europaischer Fotografie*. Bonn/Rhein: Bruder Auer.
- Stravisi, Nelda. 2007. "Intervista a Nelda Stravisi" di Roberto Del Grande. Orale.
- Stringa, Nico. 2008. *Fotologie: Scritti in Onore Di Italo Zannier*. Padova: Il poligrafo.
- Studio Marconi*. 1966/76. *Dieci Anni Di Attività in Italia*. 1976. Milano: Studio Marconi.
- Tagliaferro, Aldo. 1971. *Aldo Tagliaferro*. Torino: Christian Stein.
- Tani, Giorgio. 2008. "60 Anni Di Storia. La Fotografia Amatoriale Italiana". http://nuovo.fotoit.it/php/upload/60_anni_storia_01.pdf.
- Tarroni, Evelina. 1950. *Filmologia pedagogica*. Milano: Viola.
- Tarroni, Evelina. 1952. *L'educazione di base e i mezzi audiovisivi*. Roma: Ministero Pubblica Istruzione.
- Tausk, Petr. 1980. *Storia della fotografia del 20. secolo*. Milano: Mazzotta.
- Terza Mostra Fotografica*. 1961. Ravenna: Circolo P. Gobetti.
- Trini, Tommaso. 1968. "Con Il Superocchio Sulla Superscena." *Domus*, n. 459: p. 51.
- Trini, Tommaso. 1988. "Un Fotografo Che Attraversa L'arte Contemporanea." In *Ugo Mulas* 1988: pp. 7-12.
- Turroni, Giuseppe. 1957. "Civiltà Artistica e Fotografica." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (Anno X, n. 1): p. 11.
- Turroni, Giuseppe. 1959. *Nuova fotografia italiana*. Milano: Schwartz.
- Turroni, Giuseppe. 1969. "La Posta Del Critico." *Popular Photography Italiana* (n. 144): p. 69.
- Turroni, Giuseppe. 1972. *Guida Alla Critica Fotografica* (1962). Milano: Il Castello.
- Vaccari, Franco. 1979. *Fotografia e Inconscio Tecnologico*. Modena: Punto e Virgola.
- Vaccari, Franco, e Ennery Taramelli. 1983. *Luigi Ghirri*. Milano: Fabbri.
- Valsecchi, Marco. 1960. "Visita a Ben Nicholson." *Metro* (1): pp. 18-29.
- Valtorta, Roberta. 1994. "Fotografia e Committenza Pubblica." *Casabella* (n. 560).
- Valtorta, Roberta. 2005. *Volti Della Fotografia*. Milano: Skira.
- Valtorta, Roberta. 2008a. "Social Commentary: Awaiting Art." In *Time & Place. Milano-Torino 1958-1968*, pp. 47-55. Stockholm: Moderna Museet Steidl.

- Valtorta, Roberta. 2008b. *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia*. Milano: Lupetti.
- Valtorta, Roberta. 2008c. *Il Pensiero Dei Fotografi. Un Percorso Nella Storia Della Fotografia Dalle Origini a Oggi*. Coll. Campus. Milano: B. Mondadori.
- Valtorta, Roberta, e Arianna Bianchi. 2008. *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale nelle collezioni del Museo di Fotografia Contemporanea*. Venezia: Marsilio.
- Vandrash, Paolo. 2013. "Intervista a Paolo Vandrash" di Roberto Del Grande. Scritta.
- Vendita Pubblica All'asta Di Opere D'arte Moderna*. 1961. V. 1. Milano: Finarte.
- Vergine, Lea. 1983. *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*. Milano: Mazzotta.
- Viganò, Enrica. 2006. *Neorealismo. La Nuova Immagine in Italia, 1932-1960*. Milano: Admira.
- Vitali, Lamberto. 1968. *Un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*. Torino: Einaudi.
- Viva, Denis. 2011. "L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta." *Palinsesti*, n. 1 [vers. on line].
- Volta, Candido. 1961. "Conversazione Con Hartung." *Metro*, n. 3: pp. 9-12.
- Wender, Dieter. 1969. *Dieter Wender*. Milano: Galleria Pagani.
- Witkovsky, Matthew. 2009. "Circa 1930. Histoire de l'art et nouvelle photographie", in *Etudes photographiques*, n. 23 (maggio) [vers. on line].
- Zanella, Emma. 2000. *Il 1950: Premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra*. Gavirate: Nicolini.
- Zannelli, Diletta, 2010. *Tra le carte di Antonio Arcari. Fotografia, educazione visiva 1950-1980*. Milano: Lupetti.
- Zannelli, Diletta. 2012. "La Fotografia Tra Realtà e Immaginazione". In *Fotologie*.
http://www.fotologie.it/monti_paolo.html.
- Zannier, Italo. 1956. "La Fotografia Nella Cultura Contemporanea". In *Ferrania*, (anno X, n. 10): p. 2.
- Zannier, Italo. 1970. *Giuseppe Zigaina*. Quaderni di Imago 8. Milano: s.n.
- Zannier, Italo. 1974. *Breve Storia Della Fotografia*. Milano: Il Castello.
- Zannier, Italo. 1978. *70 Anni Di Fotografia in Italia*. Modena: Punto e Virgola.
- Zannier, Italo. 1987. *Neorealismo e fotografia: il Gruppo friulano per una nuova fotografia, 1955-1965*. Udine: Art&.
- Zannier, Italo. 1997. *Storia e tecnica della fotografia, con una antologia di testi*. Bari/Roma: Laterza.
- Zannier, Italo. 1998. *L'occhio Della Fotografia*. Carocci.
- Zannier, Italo. 1994. *La fotografia italiana, critica e storia*. Jaca Book. Milano.
- Zannier, Italo e Maria Beltramini. 1993. *Leggere la fotografia: le riviste specializzate in Italia, 1863-1990*. Roma: NIS.
- Zanzi, Paolo. 2010. *Paolo Monti fotografia. Nei segreti della luce*. Milano: Biblioteca europea di informazione e cultura.
- Zapponi, Ferruccio. 1956. "v^ rassegna 0-23 - Costatazioni niente affatto polemiche." *Fotografia. Rivista mensile d'arte e tecnica fotografica* (anno IX, n. 1): 22-23.
- Zeri, Federico. 1981. *Illustrazione fotografica*, in *Storia dell'arte italiana* (vol. 9.2). Torino: Einaudi.
- Zevi, Adachiara. 2005. *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Torino: Einaudi.
- Zovetti, Ugo. 1957. "Cronaca Ed Arte." *Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica* (anno X, n. 1): p. 9.

Altre riviste d'arte e fotografie

Flash Art, da n.1 1967 a n. 21 1971

Cartabianca, da marzo 1968 a maggio 1969

Collage, da n.1 1963 a n.9 1970

Metro, da n. 1 1960 a n. 15 1968

Domus, n. 406, 415, 449, 480, 489, 493

NAC. Notiziario di Arte Contemporanea, da n. 1 a n. 5

L'uomo e l'arte, da n. 1 a n. 7

Ferrania, da 1947 a 1967

Fotografia. Rivista Mensile D'arte e Tecnica Fotografica, da 1948 a 1967

Popular Photography, da 1957 a 1972

Altri cataloghi di mostre e concorsi fotografici (in ordine cronologico)

Quarta mostra nazionale di fotografia ad invito, Ravenna 1953

3a mostra nazionale di fotografia, CFG, Gorizia 1954

Fotografia italiana, Fantoni, Venezia 1955

3a mostra concorso di fotografia, CCF, Sondrio 1955

2a mostra internazionale di fotografia, La gondola, Venezia 1955

1a mostra internazionale di fotografia artistica per invito, FCP, Pescara 1956

3a mostra internazionale di fotografia artistica, FC, Ancona 1956

2o concorso nazionale di fotografia, Sesto San Giovanni, 1956

2a mostra internazionale di fotografia artistica per invito, FCP, Pescara 1958

Fotografi milanesi d'oggi, CFM, Milano 1958

1a mostra regionale di fotografia, CTG "Antenna", Osimo 1958

Premio Napoli 1959, AFN, Napoli 1959

Mostra di fotografia, Porto San Giorgio 1959

Il soffio d'oro, Saluzzo, 1959

1o premio internazionale del fotocolore, Ancora d'oro, Pesaro 1959

1a mostra fotografica città di Ravenna, Ravenna 1959

Premio città di Torino, Museo del Cinema, Torino 1959

II mostra biennale internazionale della fotografia, Venezia 1959

Concorso fotografico permanente, CTG, Roma 1960

2a mostra nazionale di fotografia, CTG "Antenna", Strambino 1960

Premio annuale internazionale di fotografia, CCF, Porto San Giorgio 1960

XIII salone internazionale di fotografia, Torino, 1960

Centenario dell'unità d'Italia, CC FIAT, Torino 1961

3a mostra fotografica, Circolo P. Gobetti, Ravenna 1961
Prima mostra nazionale di fotografia Leone d'oro, Venezia 1962
2a mostra nazionale di fotografia, La figura umana, AFB, Bergamo 1963
1o concorso nazionale di fotografia artistica il Torrione d'oro, Gradisca d'Isonzo 1963
13o concorso nazionale di fotografia, CTG, Roma 1963
VI mostra d'arte fotografica la Ghianda d'oro, CTG, Rovereto 1963
2o concorso nazionale di fotografia artistica il Torrione d'oro, Gradisca d'Isonzo 1964
2a Biennale Nazionale della fotografia, Gioventù italiana, Macerata 1964
XVI Mostra fotografica nazionale, FIAF, Milano 1964
6a mostra fotografica, CFR, Ravenna 1964
6a mostra nazionale fotografica, AF, Montevarchi 1965
2a mostra di fotografia, CTG / K2 Grassina, Firenze 1966
XVII concorso nazionale di fotografia e prima mostra di servizi fotografici, CGT, Roma 1966
2a mostra nazionale, Fotoclub, Verona 1967
Mostra nazionale di fotografia, Fotoclub, Fermo 1968
2o concorso nazionale, CFG, Gorizia 1968
5o concorso nazionale di fotografia artistica il Torrione d'oro, S.P. Itala, Gradisca d'Isonzo 1968
Mostra nazionale di fotografia, Foto Club, Padova 1968

APPARATO A

Illustrazioni

Illustrazioni

Parte II

Capitolo 1, 2, 3



Figura 1 - Paolo Monti, *Manifesti strappati*, 1955 (Numero di serie C.046.17.07, Archivio della Biblioteca Europea di Informazione e Cultura - <http://www.beic.it/>).

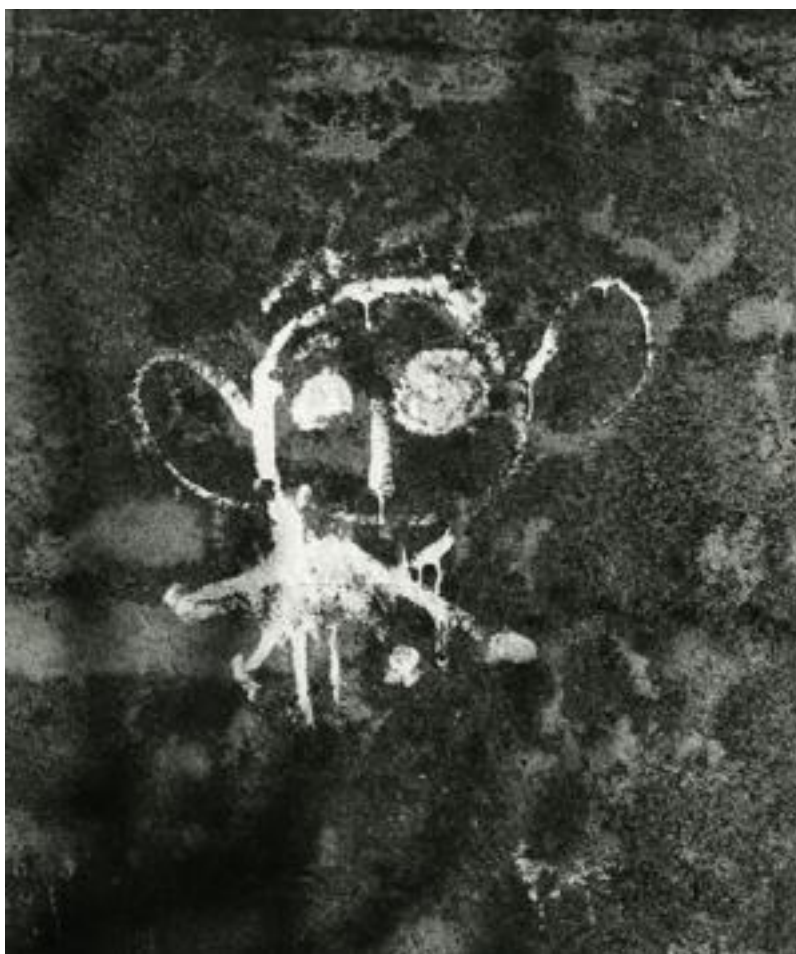


Figura 2 - Paolo Monti, *Muro con graffito*, 1963 (Numero di serie E.063.22.02, archivio della Biblioteca Europea di Informazione e Cultura - <http://www.beic.it/>).



Figura 3 - Gianni Berengo Gardin, *Peggy Guggenheim*, catalogo della *II Mostra Internazionale di fotografia per invito*, Pescara 1958, ill. n. 224.



Figura 4 - Ronaldo della Vite, *Il pittore Previtali*, e Enrico Cattaneo, *Il pittore Giannini*, Catalogo del concorso il Torrione d'oro, Gradisca d'Isonzo 1963, s.p.



Figura 5 – Mario Bonzuan, fotografia pubblicata sul catalogo della *III Mostra Internazionale di fotografia. Premio città di Gorizia*, 1954, s.p.

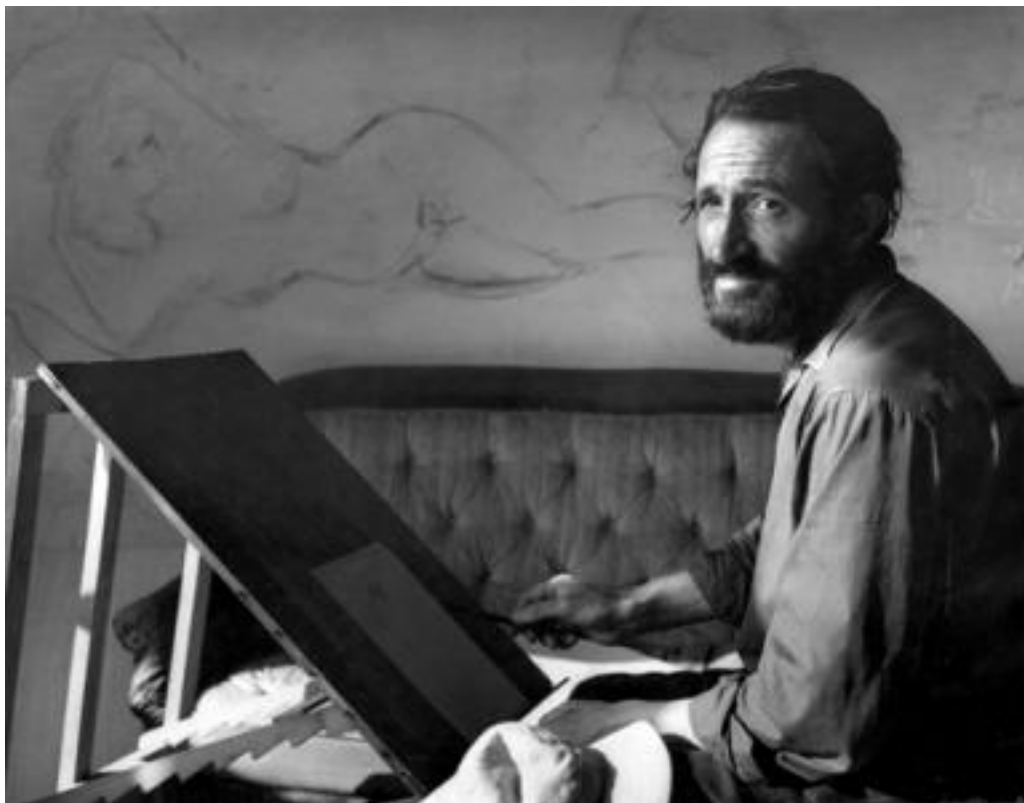


Figura 6 – Mario Bonzuan, fotografia pubblicata sul catalogo della *I Mostra Internazionale di fotografia per invito*, Pescara 1956, ill. n. 74 (immagine tratta dal sito www.cflagondola.it).



Figura 7 - Giulio Galimberti, *In piazza Mercato*. Pubblicata in Croci E., *Foto Annuario Italiano* 1955-56, p. 78.



Figura 8 - Gian Lorenzo Bigaglia, *Interpretazione*. Pubblicata in Croci E., *Foto Annuario Italiano* 1955-56, p. 77.



Figura 9 - Pompeo Borra, *Le due sorelle*. Fotincisione in tricromia, incollata alla pagina, a illustrazione dell'articolo Ancheschi L. 1953, in Ferrania (VII/3), p. 31.



Figura 10 - Illustrazione all'articolo Marin C. 1956, in Ferrania (IV/4), p. 4. La didascalia recita: "Ugo Carrà, bronzo, foto Astra, Trieste".

Oltre a questa immagine, nell'articolo si possono trovare altri esempi di riproduzioni di materiali scultorei: un gesso bianco, una scultura in legno, un gesso patinato oro, un gesso patinato verderame.



Figura 11-12 - Tullio Stravisi, *Guarda che nebbia*, recto e verso. Si notano le etichette di due mostre a cui è stata inviata e il timbro del premio Lissone (Archivio CRAF/Stravisi n. 062_296 - www.sirfost-fvg.org).

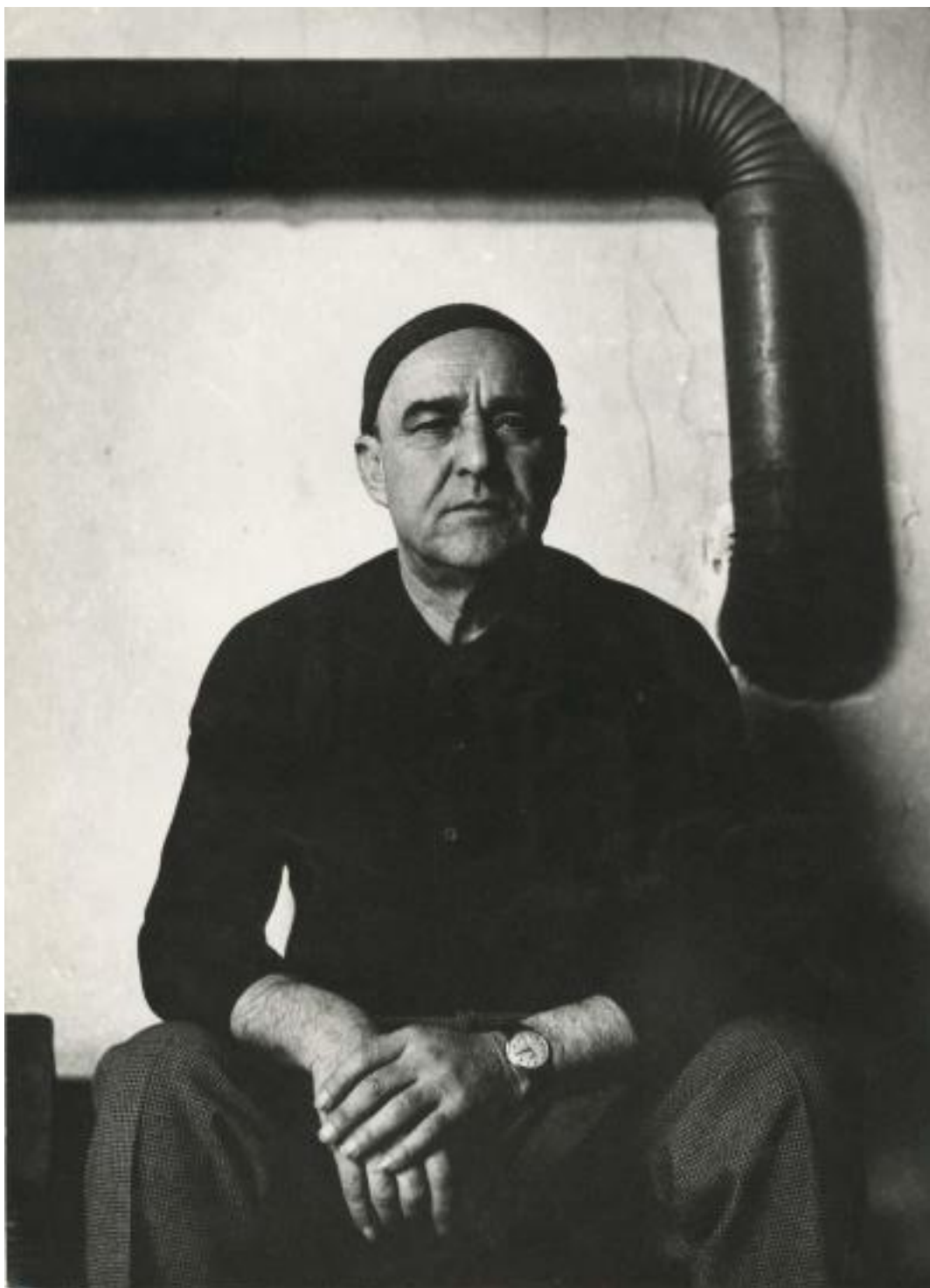


Figura 13 - Tullio Stravisi, *Marcello Mascherini nr. 6*, 1963 (Archivio CRAF/Stravisi n. inv. 2395 - www.sirfost-fvg.org).



Figura 14 - Pagine dell'articolo *Stracci e chiodi sulla laguna*, in *Gente* (IV/26), 24/6/1960, pp. 16-19.



Figura 15 - Pagine dell'articolo di Carlo Mo, *Il mercato delle frattaglie*, in *Le Ore* (VIII/372), 28/6/1960, pp. 41-47.

Il servizio fotografico viene realizzato con foto di Claudio Gallo e Walter Stefani, operatori dell'agenzia fotogiornalistica veneziana Cameraphoto, fondata nel 1945 da Dino Jarach, che documenta le varie edizioni della Biennale dal 1948 al 1972.



Figura 16 - Foto Publifoto (oggi Olycom), Michelangelo Antonioni e Monica Vitti alla Biennale, Venezia, 1962, (http://www3.olycom.it/news_zoomair.do?c=4065967&i=18 - le immagini sono coperte da copyright della Olycom e vengono riportate come sono visibili sul sito).



Figura 17 - Pagine dell'articolo di Antonello Trombadori, *Sulle macerie dell'informale*, in *Vie Nuove* (XIX/26), 25/6/1964, pp. 12-14.



Figura 18 - Pagine dell'articolo di Marco Valsecchi, *Biennale irrequieta*, in *L'Illustrazione Italiana* (89/62), luglio 1962, pp. 50-52.



Figura 19 - Pagine dell'articolo, Marco Nozza, *L'astrattismo in purgatorio*, in *L'Europeo*, (XVIII/24), 18/6/1962, pp. 48-49.

Gli artisti compaiono, ad accompagnare il testo. Il servizio fotografico è di Gianfranco Moroldo, che ritrae Cassinari e Ajmone nei loro studi milanesi, Recalcati per strada accanto a una delle sue recenti *Impronte*.



Figura 20 - Foto Publifoto (oggi Olycom), Lucio Fontana all'opera, Triennale di Milano, giugno 1964 (http://www3.olycom.it/news_zoomair.do?c=3600311&i=0 -- le immagini sono coperte da copyright della Olycom e vengono riportate come sono visibili sul sito).



Figura 21 - Pagine dell'articolo di Grazia Livi, *L'anima con il buco*, in L'Europeo, (XVI/8), 21/2/1960, pp. 30-35.

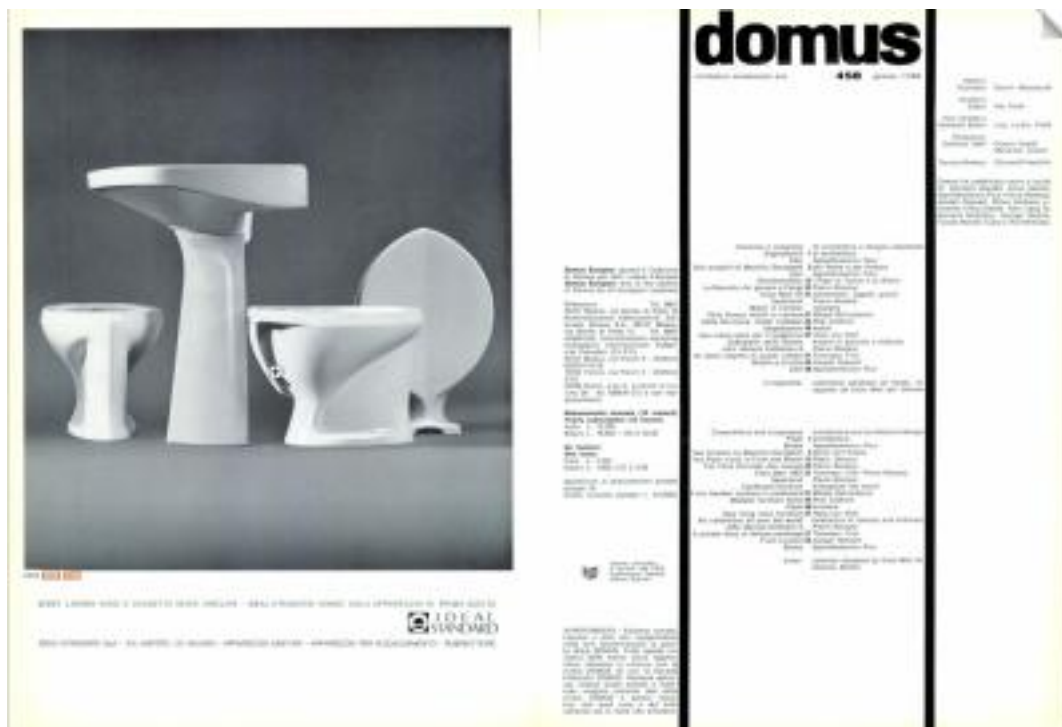


Figura 22 - Paolo Monti, pubblicità Ideal Standard, in Domus n. 458, gennaio 1968 (<http://www.domusweb.it>).



Figura 23 - Paolo Monti, servizio di arredamento (casa La Polena, arredata da A. G. Fronzoni) pubblicato in Domus n. 449, aprile 1967, p. 102 (www.domusweb.it).



Figura 24 - Prima illustrazione del volume *Il mondo cambia* (Longanesi 1949). La didascalia recita: "1900. Fotografi e pittori sono alleati nel nome dell'arte".



Figura 25 - Alexander Liberman, alcune pagine del volume sugli artisti: Cézanna (ill. 6), Dubuffet (ill. 135), Giacometti (ill. 130).

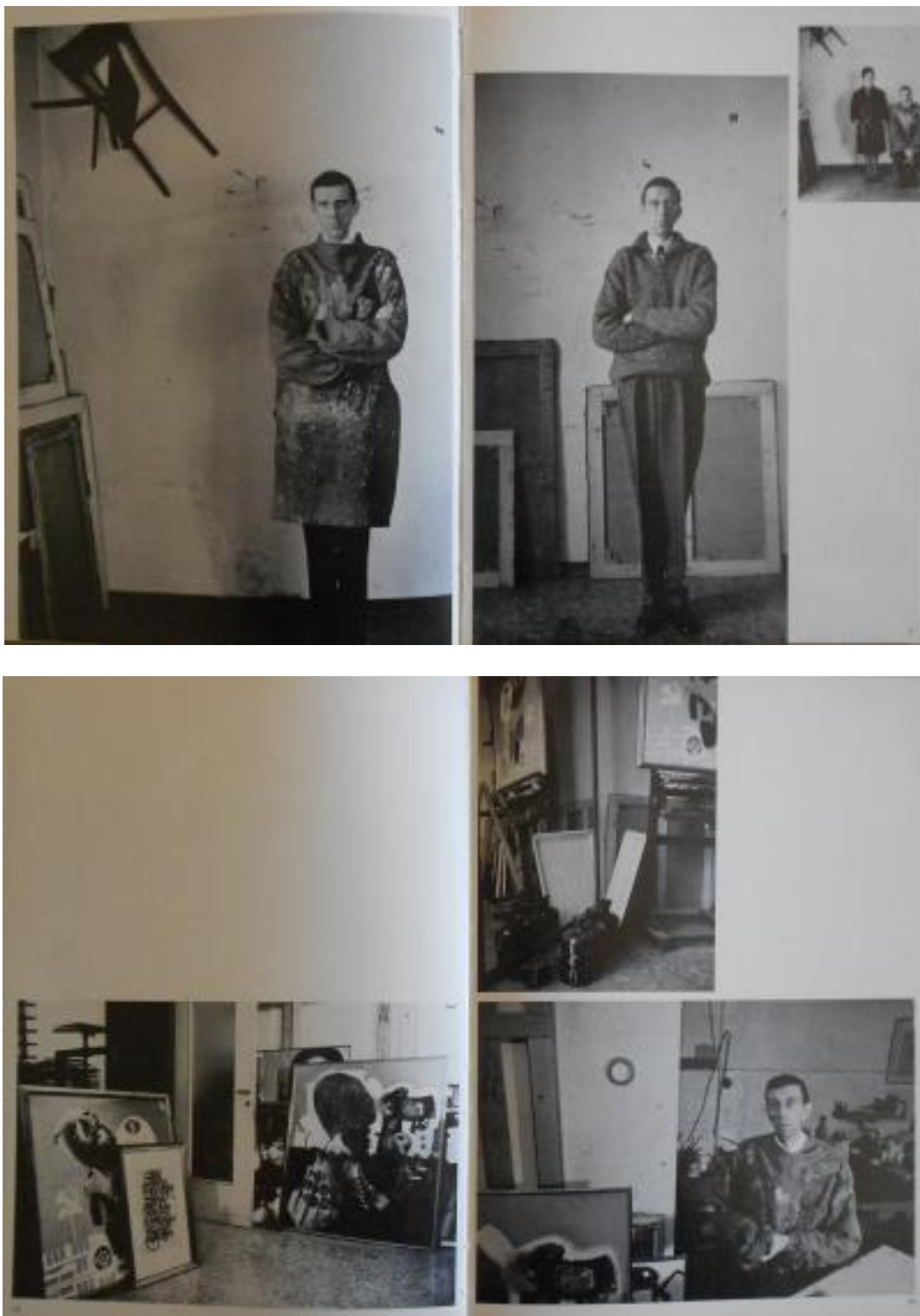


Figura 26 - Tranquillo Casiraghi, Guerreschi in posa (pp. 6-7) e nello studio (pp. 14-15), in Casiraghi 1964.



Figura 27 - Emilio Frisia, oggetti dello studio di Arpino, in Frisia 1964, pp. 56-57.



Figura 28 - Ugo Mulas, *Pintori al lavoro e sue opere*, in Mulas 1967, pp. 54-55.



Figura 29 - Ugo Mulas, in Mulas 1967, pp. 8-9.



Figura 30 - Ugo Mulas, Poons al lavoro, in Mulas 1967, pp. 224-225.



Figura 31 - Ugo Mulas, Stella al lavoro, in Mulas 1967, pp. 294-295.





Figura 33 - Ernesto Fantozzi, *La Rinascente*, 1966 (<http://www.centrofotografia.org/mostre/galleria/4/43>)



Figura 34 - Ernesto Fantozzi, *Vecchio Mercato Ortofrutticolo, Via Cadore*, 1965 (<http://www.centrofotografia.org/mostre/galleria/4/43>)

Illustrazioni

Parte III

Capitolo 6



Figura 1 - Ugo Mulas, servizio sul nono Salone del mobile di Milano, pubblicato in Domus n. 480, novembre 1969, p. 15 (www.domusweb.it).

Spinti in sculture nelle stanzette del piano
terzo di La Polena, arredata da A. G. Fronzoni
in un palazzo cinquecentesco di via Balbo a Venezia.
Sulle pareti di sinistra: Paolo Bonoli,
Furti (1964), Soma (1964), Alberto Segneri (1964).
Sulle pareti di destra: dell'800, Giovanni
Battista (1848 opera), Mario Chiosso, Lucio
Fontana (1964 opera), Giulio Turcato (1964 opera),
una piccola scultura di Ugo Rondinone, in primo
piano, una scultura di Lucio Fontana.
Nella pagina a fianco, la sala da pranzo. Sulle
pareti, da sinistra: Giovanni Battista, Lucio
Fontana (1964 opera). Sul tavolo, primo sfondo,
una scultura di Lucio Fontana.

A. G. Fronzoni: the apartment of the owner of
the gallery La Polena in a sixteenth century
palace in Venice; the walls and all furnishings
are white; the art ratings and floor have been
carefully restored.

foto Paolo Monti



Figura 2 - Paolo Monti, servizio di arredamento (casa La Polena, arredata da A. G. Fronzoni) pubblicato in Domus n. 449, aprile 1967, p. 102 (www.domusweb.it).



Figura 3 - Paolo Monti, pubblicità per Ideal Standard in Domus, n. 458, gennaio 1968, p. 26 - (www.domusweb.it).



Figura 4 - Fotografie di Paolo Monti, in Marchiori 1960.



Figura 5 - Paolo Monti, *Informale*, 1953 (<http://www.fotologie.it>).

La fotografia fa parte delle sperimentazioni sui muri di Monti e il titolo la lega innegabilmente ad una precisa stagione artistica.



Figura 6 - Paolo Monti, *Castagni*, Anzola, 1955 (da Monti 2010, p. 273).

La fotografia fa parte delle ricerche naturalistiche di Monti nelle sue terre della famiglia d'origine. Questa immagine molto simile a quella pubblicata in *Metro* fa pensare a un lavoro seriale su cui il fotografo insiste anche a distanza di anni su soggetti simili.



Figura 7 - Paolo Monti, servizio nello studio di Nicholson pubblicato in Marchiori 1960, p. 23.

La didascalia, che si riferisce anche alle fotografie di Felicitas Vogler pubblicate nella pagina precedente, recita: "All'interno dell'atelier, alcuni scaffali contengono vasi, caraffe e barattoli che Nicholson ha raccolto in molti anni. Essi, per le forme e le tinte, appaiono molto vicini alla pittura dell'artista. Le fotografie, scattate nella scarsa luce del crepuscolo, confondono oggetti e pitture in un'unica composizione" (p. 22).



Figura 9 - sopra - Fotografie di Ceriani e Verri in Flash Art n. 14, 1969 di cui non si sono reperite notizie.

Figura 10 - sotto -Fotografia di Giorgio Cardazzo, gallerista milanese in Flash Art n. 17, 1970.





Figura 11 - Fotografia di Emidio Angelini in Flash Art n. 16, 1970.

Il fotografo è conosciuto per la sua attività nell'ambito della pubblicità e del reportage. E' stato inoltre in contatto con il Centro per la Cultura nella Fotografia di Crocenzi.



Figura 12 - Fotografia di Toni Nicolini in Flash Art n. 16, 1970. Avevamo già incontrato il fotorepoter tra i collaboratori di Antonio Arcari .



18. Enrico Castellani, pittore, 1963.

Figura 13 – Uliano Lucas, *Enrico Castellani*, Milano 1963 (Lucas 1997, p. 35).



Figura 14 – Uliano Lucas, *Piero Manzoni*, Milano 1962 (Lucas 1997, p. 49).



Figura 15 – Gianni Berengo Gardin, pubblicità per Mobilindex, in Domus 415, giugno 1964 (www.domusweb.it).



Milano: un environment al Centro Apollinaire di Milano, in giugno, e poi a Venezia, nella piazzetta della Fionia

foto Gianni Berengo Gardin

A MILANO E A VENEZIA: THE SAME SKIN FOR EVERYBODY

Figura 16 – Gianni Berengo Gardin, "Nicola: un environment al Centro Apollinaire di Milano, in giugno, e poi a Venezia, nella piazzata Fenice", in Domus 489, agosto 1970, p. 49 (www-domusweb.it).



Figura 18 – Fabrizio Garghetti. Living Theatre, Paradise Now, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1969 in *Alfabeta2*, n.17, marzo 2012 (<http://www.alfabeta2.it>)

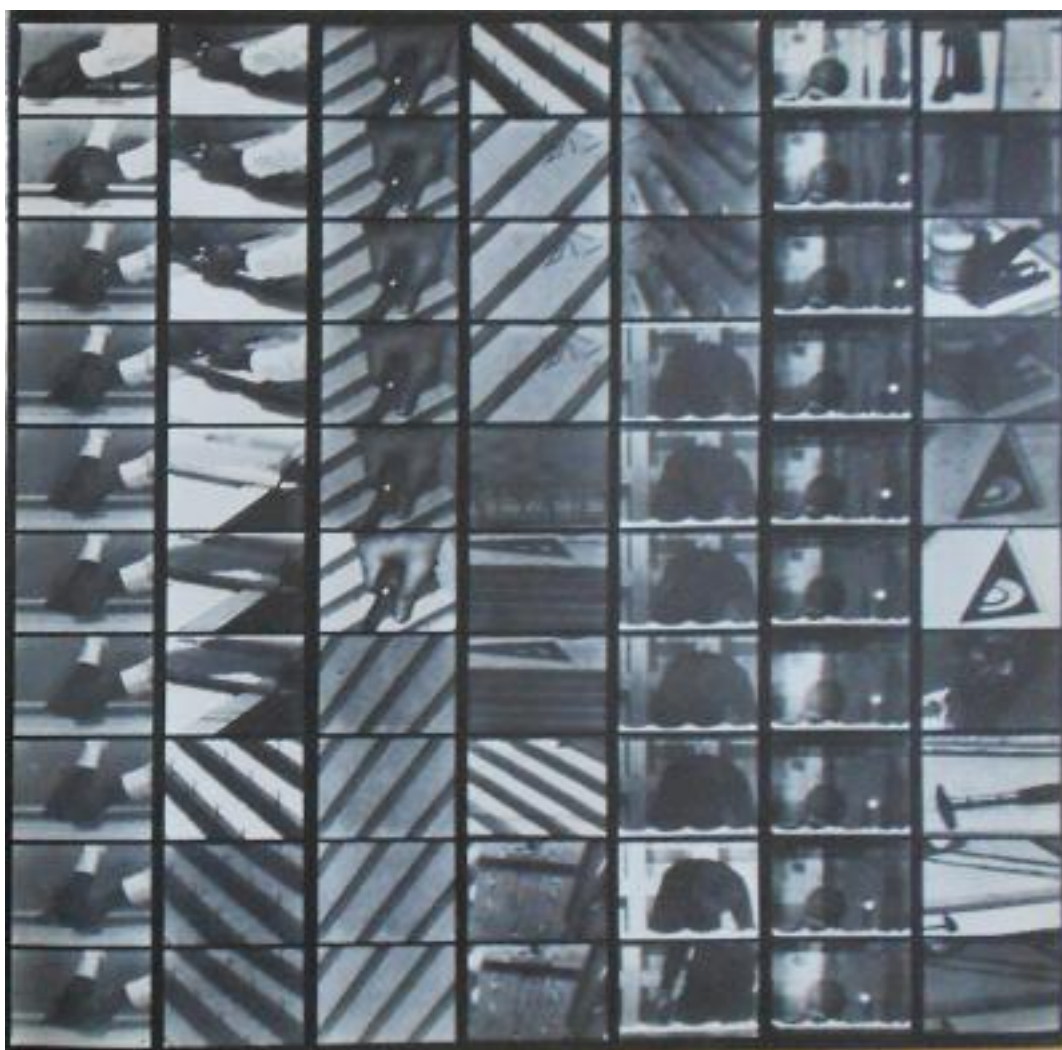


Figura 19 – Giorgio Colombo pagina di Enrico Castellani 1968.

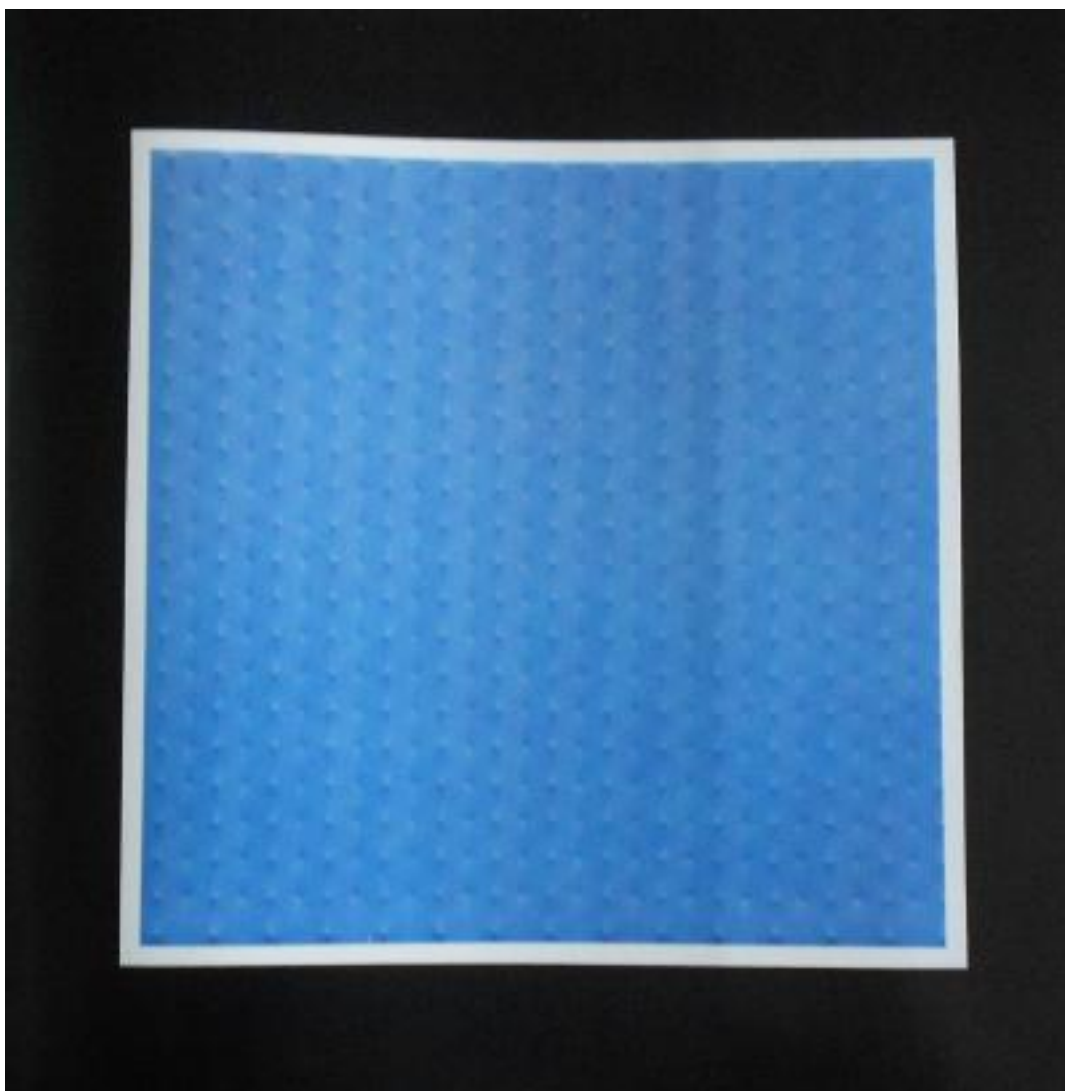


Figura 20 – Giorgio Colombo pagina di Enrico Castellani 1968.

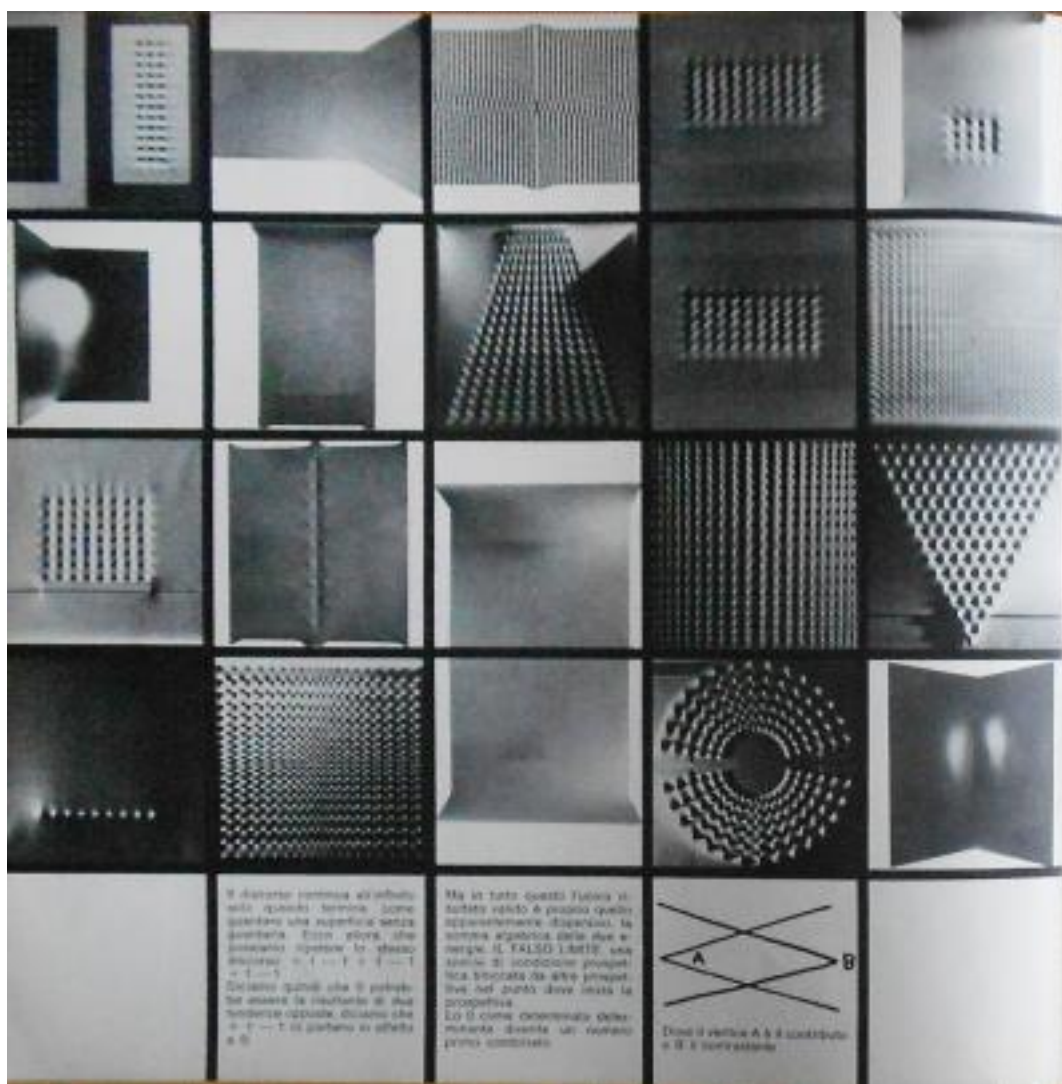


Figura 21 – Giorgio Colombo pagina di Enrico Castellani 1968.

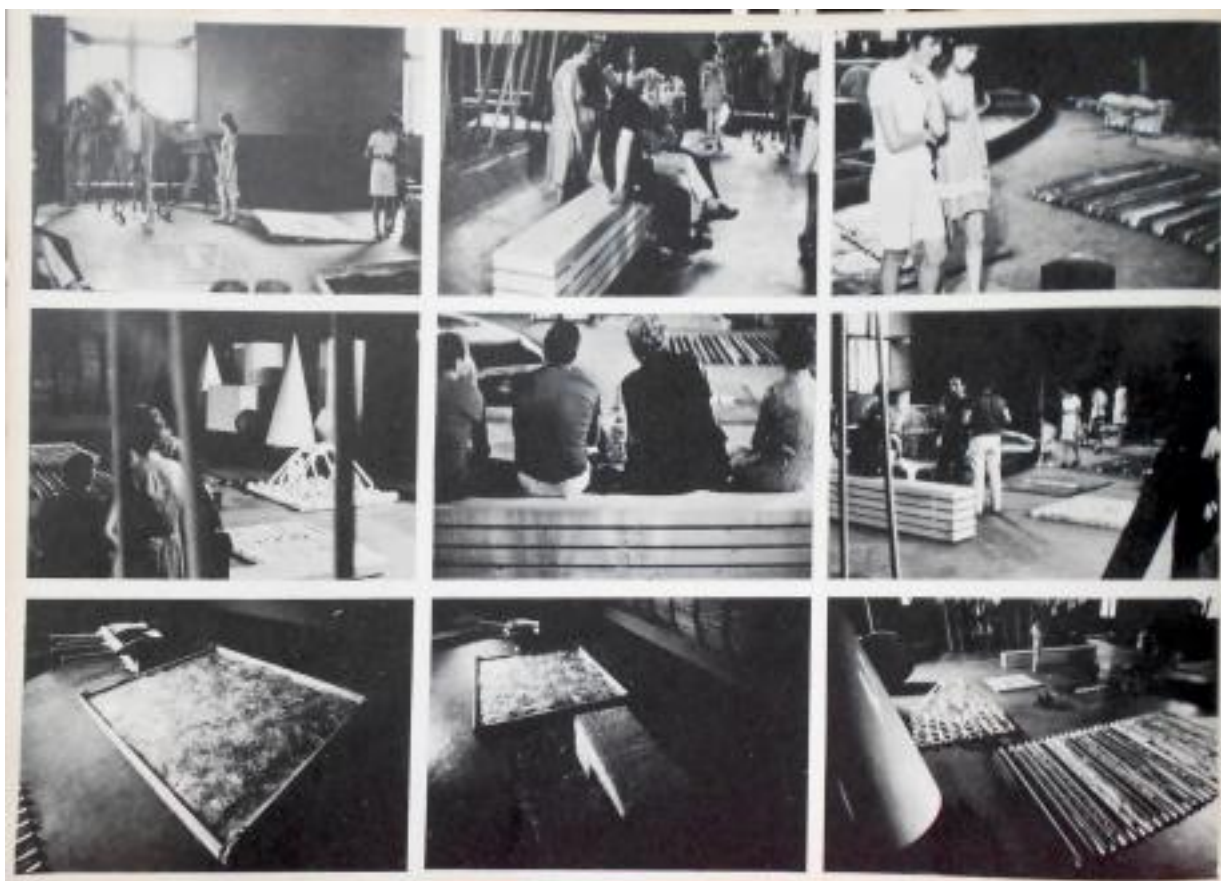


Figura 22 – Giorgio Colombo pagina di Ceroli 1972.



Figura 23 – Servizio sulla biennale di San Benedetto del Tronto con le fotografie di Paolo Mussat Sartor, in Flash Art n. 13, 1969.



Figura 24-27 – Jonny Ricci, Piero Manzoni al lavoro, 1962 (Archivio Guidetti-Ricci).

Illustrazioni

Parte III

Capitolo 7

Enrico Cattaneo

Avvertenza alla lettura delle immagini

I provini sono materiali prodotti in modo frettoloso, senza controllo dei contrasti, spesso con carte a basso costo o a portata di mano. La definizione e i cromatismi non sono controllati se non per la leggibilità del soggetto ripreso e non sono equiparabili alla stampa finale. Devono essere considerati come meri strumenti di lavoro. Le annotazioni a pennarello indicano che l'immagine è stata scelta per la stampa. Non vi è differenza tra i diversi segni presenti sui provini. Spesso il fotografo, dopo la stampa del provino, ordina una sequenza di fotogrammi ricostruendo un percorso tra le immagini che è individuabile grazie a una numerazione progressiva annotata a pennarello.

Ove non diversamente indicato le fotografie sono di Enrico Cattaneo.



Figura 1 - *Gran Gala*, n. 1, Milano 1959 ca. (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 2 - *Gran Gala*, Milano 1959 ca. Da sinistra in alto: 2a, 2b, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 14, 15, 19, 20 (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 3 - *Gran Gala*, Milano 1959 ca. Da sinistra in alto: 23, 24, 26. Le altre fotografie non hanno indicazioni numeriche riferite alla serie (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 4 - Raccolta di timbri di mostre stampati sul verso delle fotografie della serie *Gran Gala* (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 5 - *Gran Gala*, n. 5 e n. 6, Milano 1959 (archivio Crocenzi/CRAF). Fotografie presentate ad una mostra del circuito amatoriale del 1960 (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 6 - *Gan Galà*, n. 2, 9, 20, 11, Milano 1959 (archivio Crocenzi/CRAF). Fotografie con timbri di mostre del circuito amatoriale (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 7 - Gran Galà, Milano 1959. Alcune immagini non veicolate nel circuito amatoriale da noi ordinate in una sequenza che procede dal generale al particolare (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org).



Figura 8 - Due immagini non veicolate nel circuito amatoriale che rappresentano un'umanità diversa da quella dei fruitori del teatro: la prima fotografia porta il titolo *Il guardiaportoni* della Scala, la seconda *Atrio della Scala*, Milano 1959 ((archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org)).



Figura 9 - Raccolta di timbri di Cattaneo applicati sul verso delle fotografie della serie *Gran Gala* (archivio Crocenzi/CRAF - www.sirfost-fvg.org):

- S.C.T. Milano, via Pisacane, 51 – S.C.T. / Società' di cinematografia tecnica - utilizzato tra il 1960 e il 1961, studio pubblicitario in cui Cattaneo lavorava come assistente (cancellato a penna);
- Politecnico di Milano / C.D.C. Laboratorio fotografico / INTERFACOLTA' / Piazza Leonardo da Vinci, 32 - utilizzato tra il 1957 e il 1960;
- Fotografia Cattaneo, Corso Sempione, 44 - utilizzato tra il 1962 e il 1964;
- Enrico Cattaneo / C.so Genova 28 - utilizzato tra il 1965 e il 1973;
- Via Bruno 11 Milano (a penna e poi timbro con macchina da scrivere), dove sono nate le foto giovanili del 1955-1962;
- Via San Gregorio 44 - utilizzato dal 1973 a oggi;
- Circolo Fotografico Milanese, presente nelle fotografie accettate dal Circolo - utilizzato tra il 1957 e il 1962.



Figura 10 - Immagini dal catalogo della mostra Fotografi milanesi d'oggi. Mario Finocchiaro, *Mio figlio*; Alfredo Rossi, *Periferie* (cfr. Fotografi milanesi 1958).

ENRICO CATTANEO



« La domenica...

... di mia moglie »



Figura 11 - Tre fotografie dalla serie *La domenica di mia moglie* presentate al concorso di Dalmine del 1964 (immagini dal catalogo).

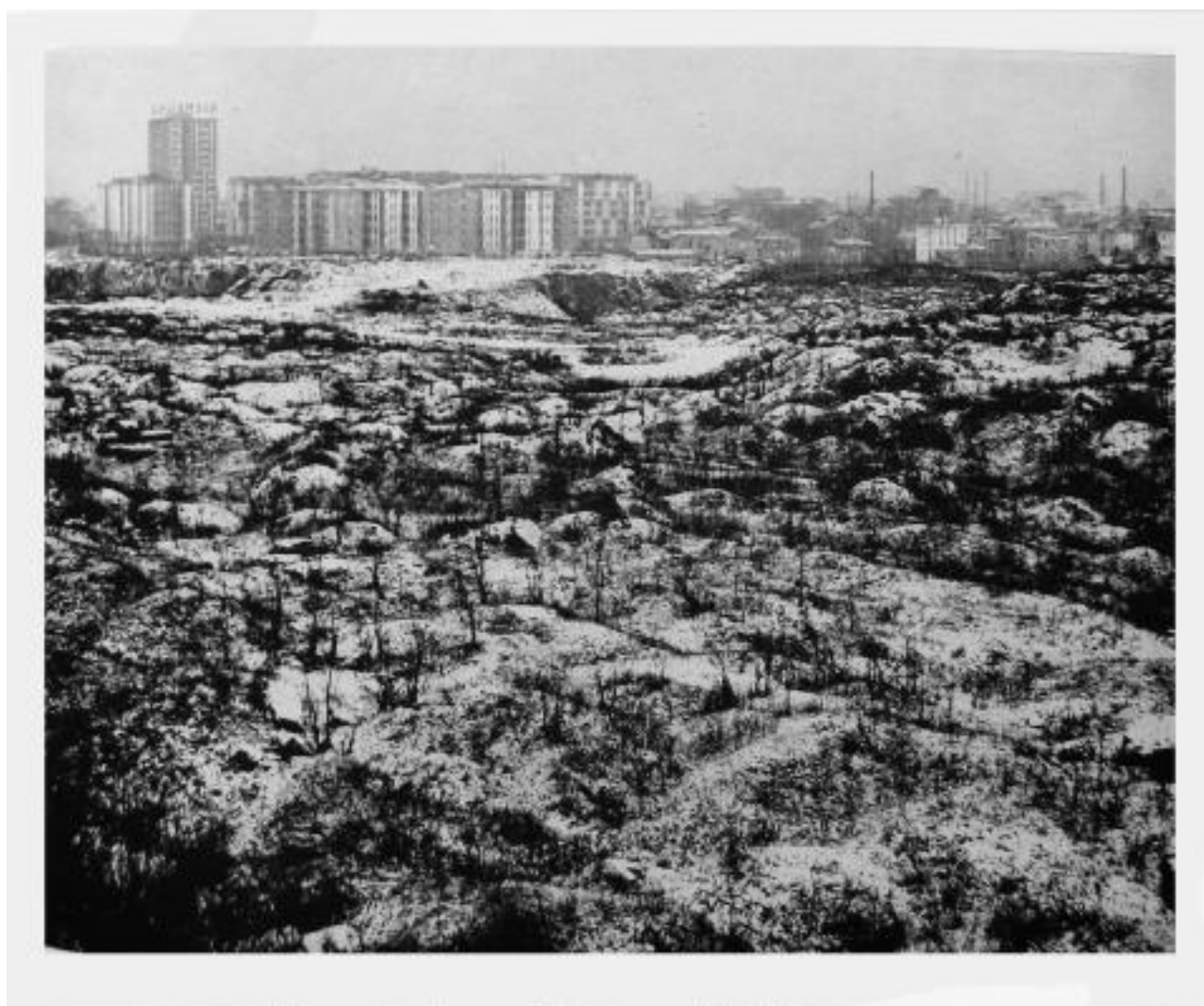


Figura 12 - sopra - Mario Finocchiaro, *Mio figlio*; sotto - Alfredo Rossi, *Periferie* (dal catalogo *1a mostra nazionale di fotografia*, Venezia 1958).

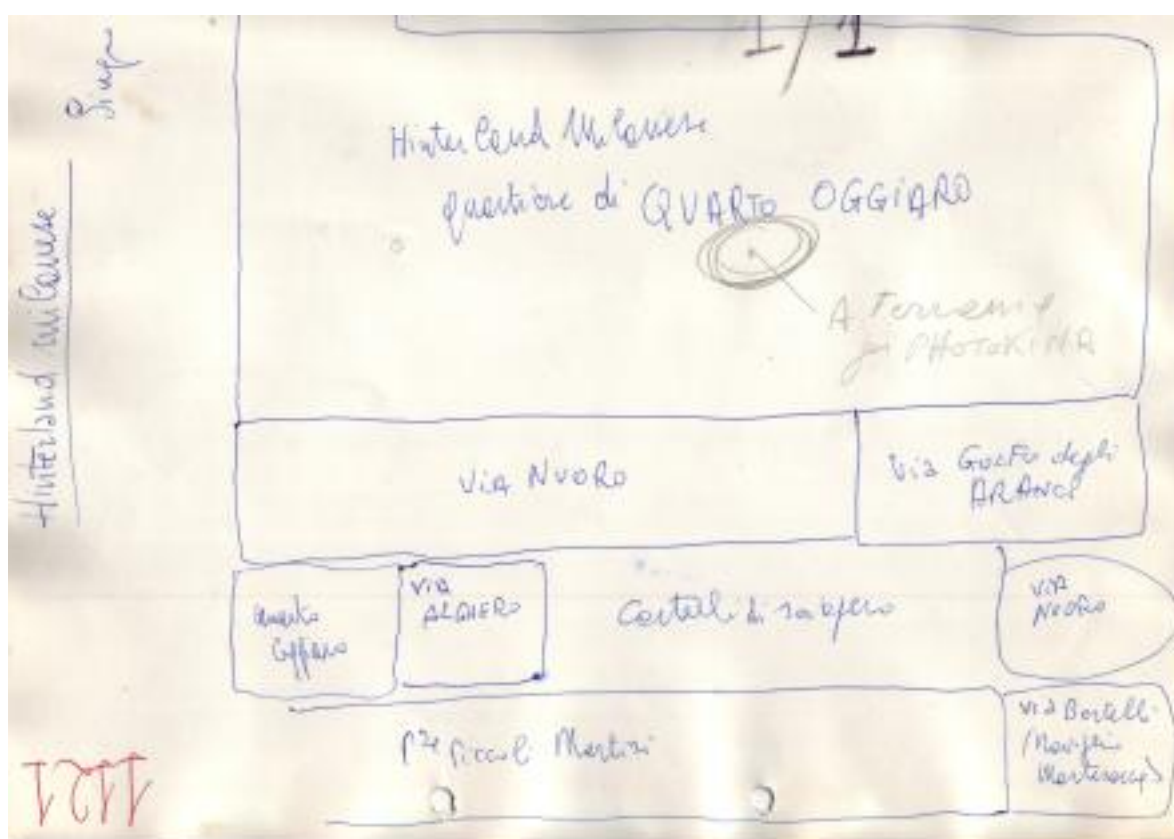


Figura 13 - Fotogramma tratto da un provino interamente dedicato al hinterland milanese e verso del provino dove si vede come il fotografo annota tutti i luoghi ripresi (n. inv. 1121).

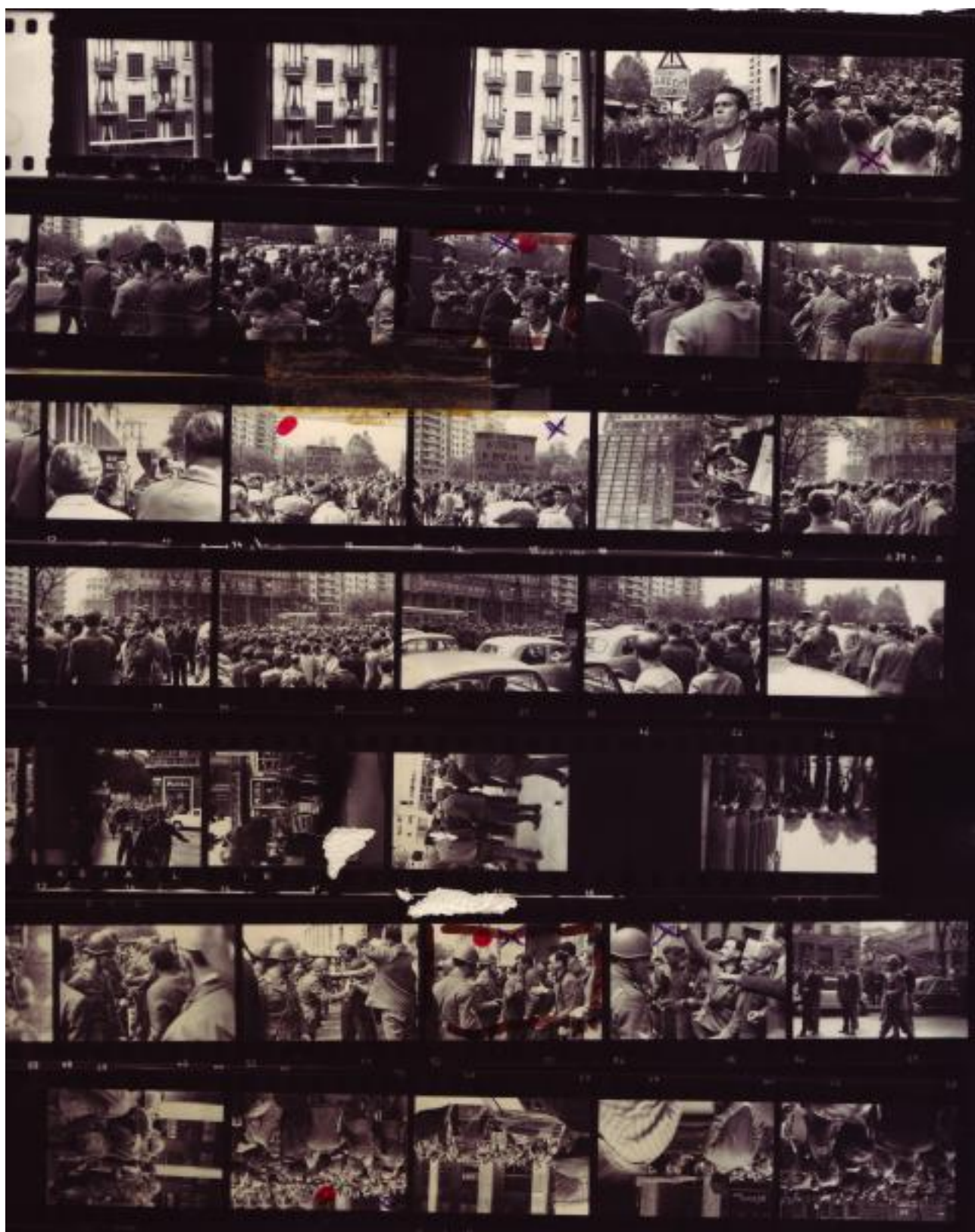


Figura 14 - Provino con le immagini dello sciopero dei dipendenti della Breda del 1961 (n. inv. 1135).



Figura 15 - Fotogrammi tratti a uno dei provini dedicati sciopero dei dipendenti della Breda del 1961 (n. inv. 1135).



Autori e fotografie ammesse	
* Giuseppe Bruno Motte	Un popolo della Laguna (tre fotografie)
Gian Cardini Pionchisa	Litania / Nona
* Enrico Cattaneo Milano	Sciopero (quindici fotografie)
Enrico Cioni Milano	GA spaccapietra del Trentino (due fotografie)
Giustino Cardini Milano	Palermo: Marea Capa (quattro fotografie)
* Carlo Cordick Milano	Cattolico del Testimio di Genova (cinque fotografie)
Vincenzo Cattinelli Brescia	I giovani (tre)
* Giuseppe Crepaldi Filadelfia Marchesano	Ritratti (cinque fotografie)
Arturo Geronzi Brescia	Democrazia (cinque fotografie)
Ferruccio Gervasio Trieste	Un momento della signorina L.
* Rita Rita Della Vittoria Bergamo	Attraverso un paese del Sud (sette fotografie)
Enzo Di Bari Trieste	Lavoratori del porto (due fotografie)
* Pietro Donelli Milano	Sole sulla Marea (otto fotografie)
Gilda Elmi Bergamo	Il circo (tre fotografie)
Federico Fabbri Venezia	Parco
* Maria Facciniani Milano	Un'adolescente d'oggi (otto fotografie)
Franco Fontana Modena	Opere n. 22 / Nella guardiola

1963



Figura 16 - Fotografie di Cattaneo ammesse ad un'importante mostra di Bergamo del 1963. Si noti che furono ammesse alla mostra ben 15 fotografie (cfr. La figura umana 1963).



Figura 17 - *Pagine*, 1969-72.

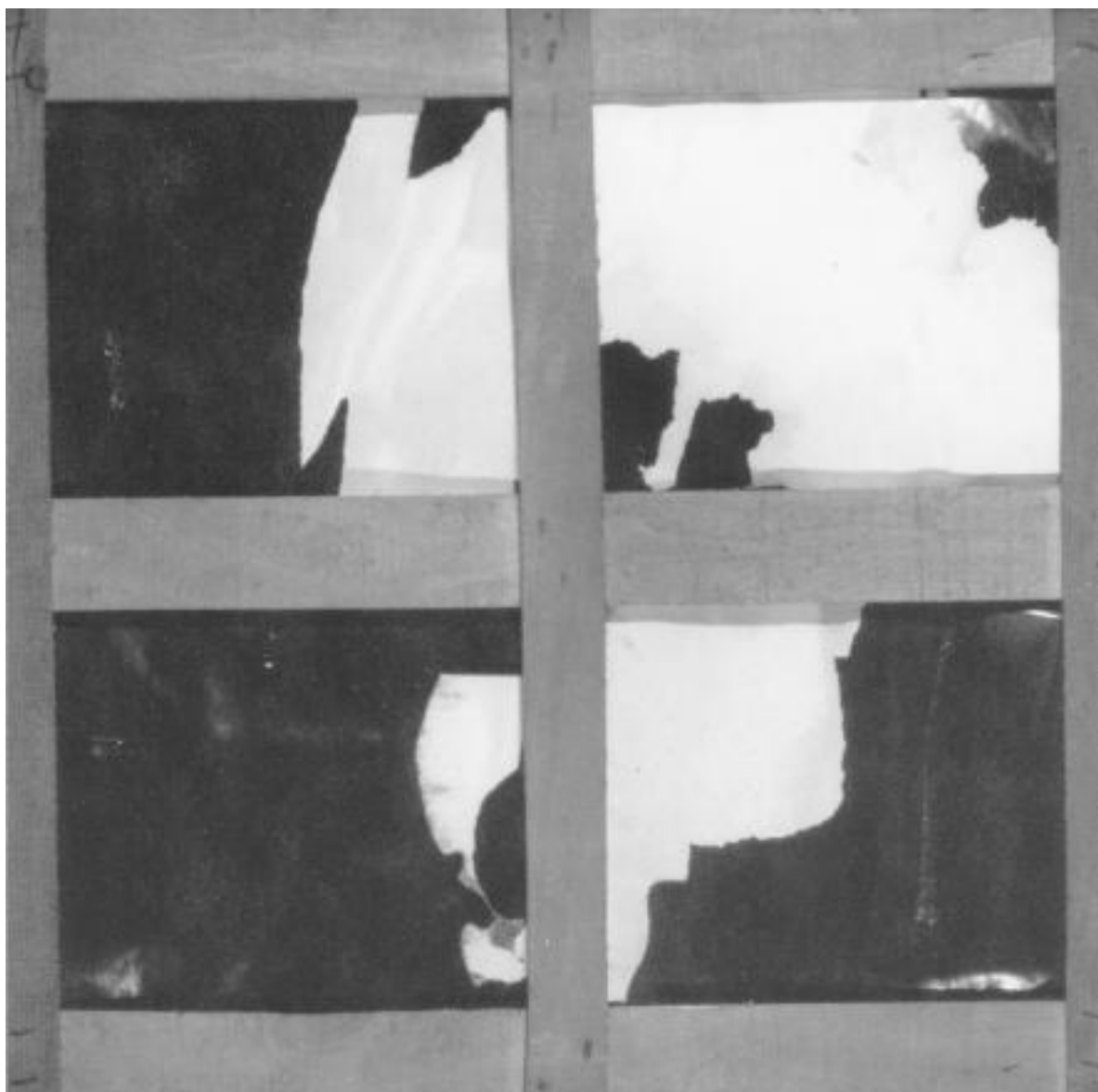


Figura 18 - Racconto. 1970.

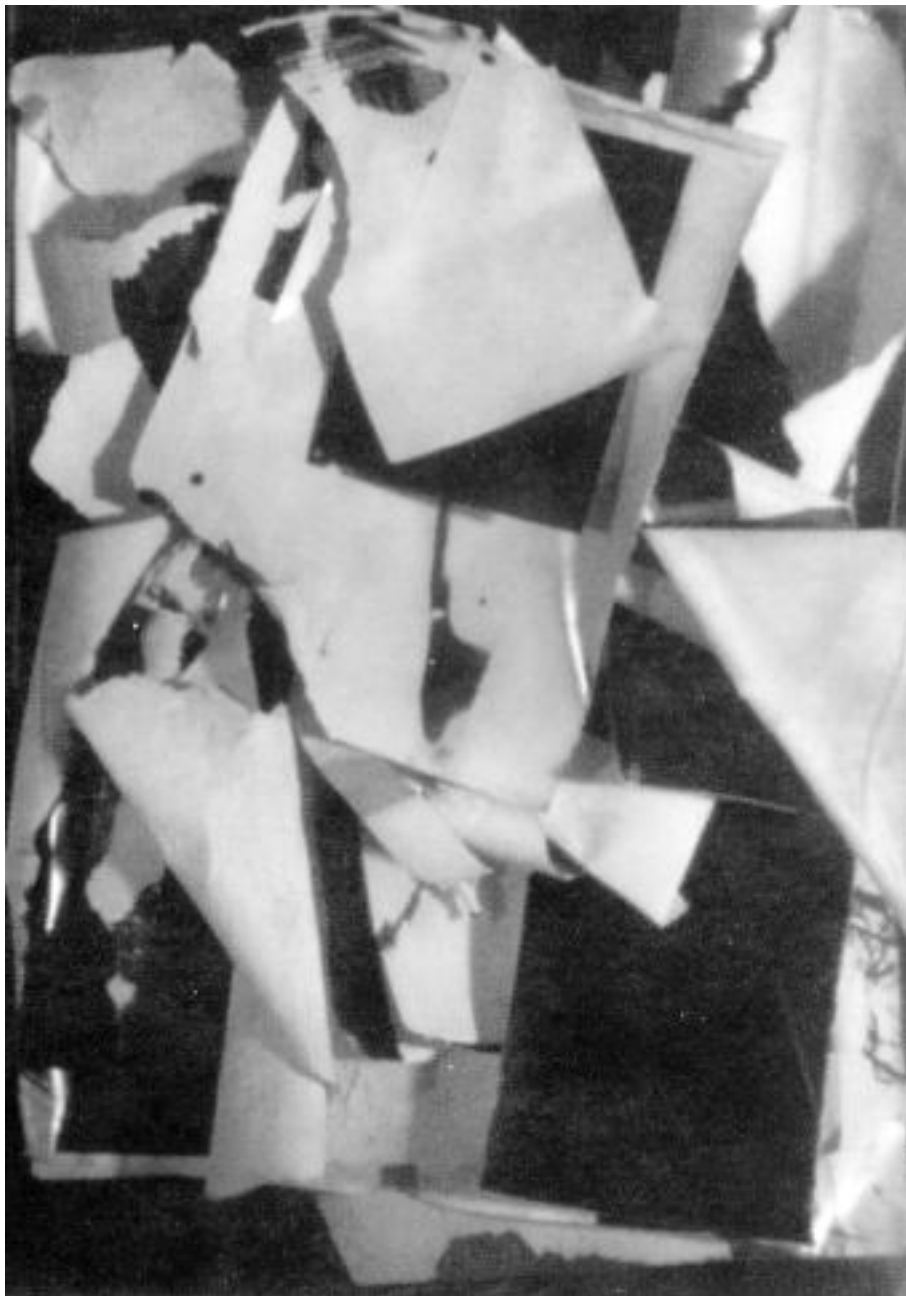


Figura 19 - Per Arman, 1970.

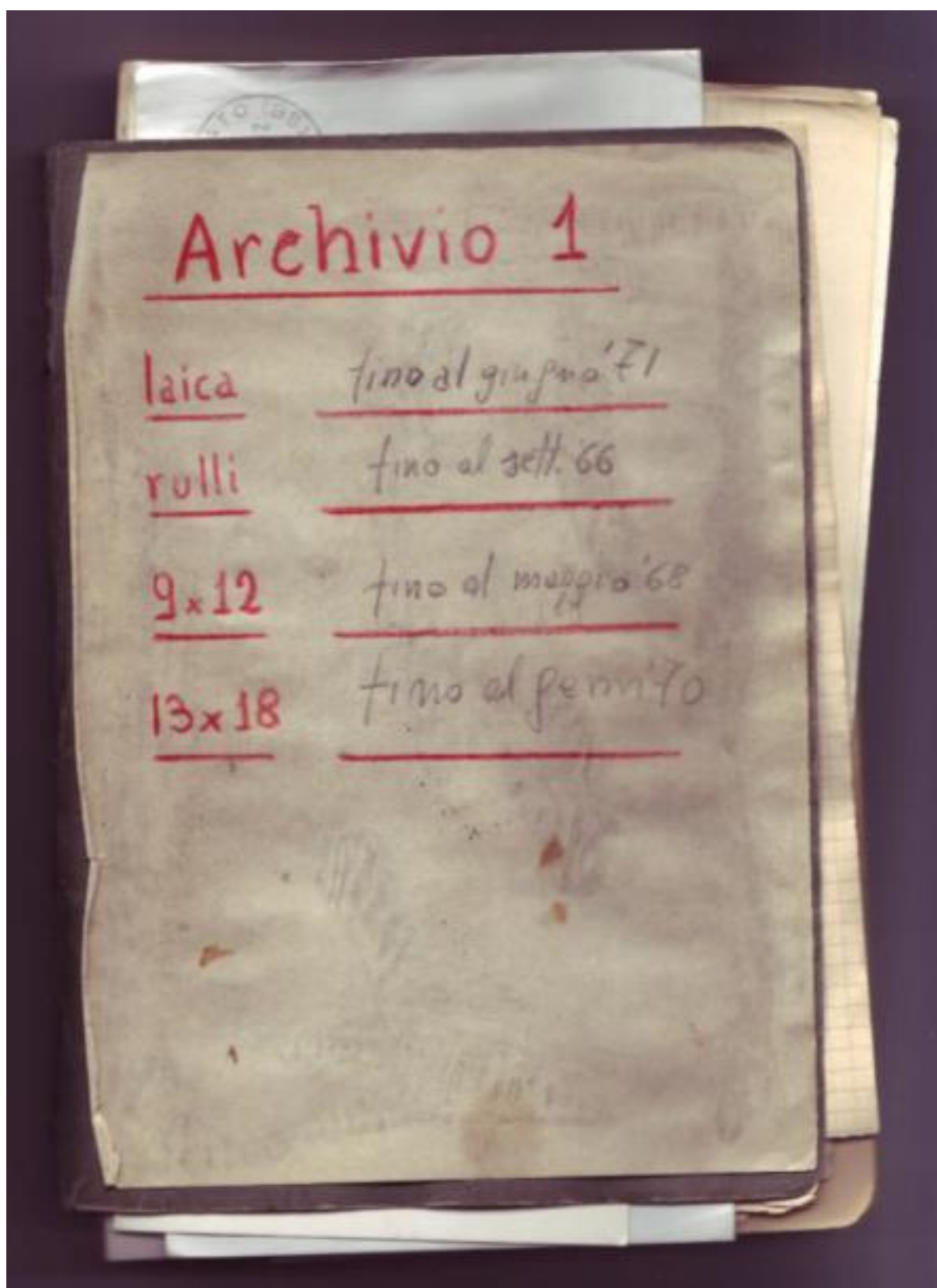


Figura 20 - Copertina del quaderno/inventario di Enrico Cattaneo, suddiviso in 4 sezioni: «Laica» si riferisce alle pellicole 35mm; «Rulli» ai negativi in formato 6x6; «9x12» e «13x18» ai negativi nei relativi formati.



Figura 21 - Immagini da Ferroni 1997, pp. 14, 16



66



Ferroni e Bianchini nello studio di corso Garibaldi, di notte.
A sinistra: Ferroni nello studio. (Foto Enrico Cattaneo, 1960-61)

67



Ferroni al lavoro nello studio di corso Garibaldi.
(Foto Enrico Cattaneo, 1962)

68



69

Figura 22 - Immagini da Recanati 1997, pp. 66-69

Milano - Gianfranco Ferroni - 1959/62



Figura 23 - Immagine da Cattaneo 2010, s.p.



Figura 24 - Provino nr. 1027



Figura 25 - Provino nr. 1028



Figura 26 - Provino nr. 1029



Figura 27 - Fotogrammi dai provini nr. 1026



Figura 28 - Fotogrammi dai provini nr. 1027, 1029.



Figura 29 - Ferroni, Città, 1959 e fotogramma dal provino 1035.



Figura 30 - Provino nr. 1297 con ingrandimento dei ritratti di Cattaneo e Fontana.

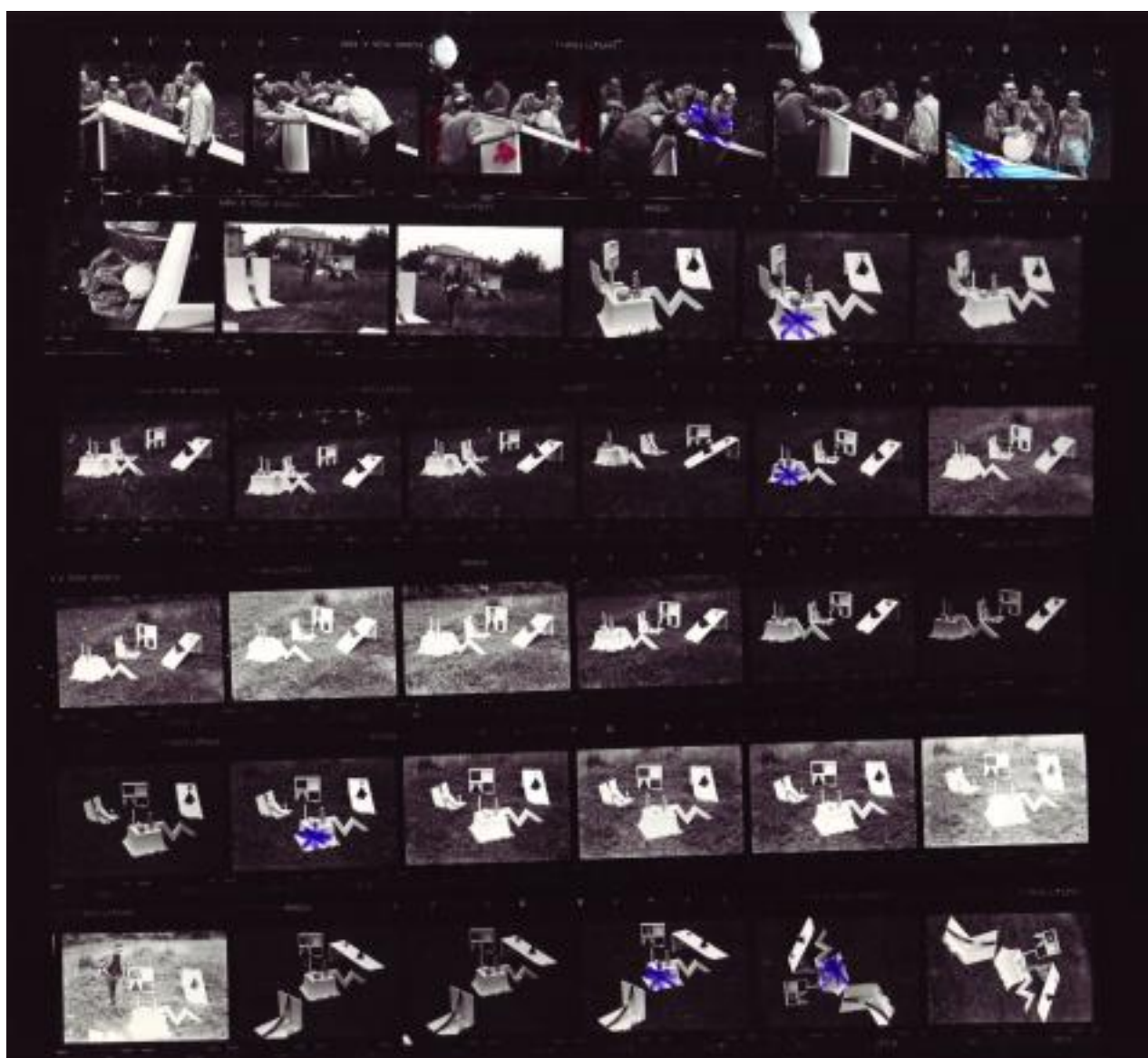


Figura 31 - Provino nr. 1577 e 1575. Di quest'ultimo è impresso solo metà foglio.



Figura 32 - Immagine pubblicata in Flash Art, n. 13, 1969, e relativo fotogramma dal provino nr. 1575.



Figura 33 - sopra - Momenti dell'allestimento della mostra di Del Pezzo presso lo Studio Marconi, nr. neg. 1692.
Sotto - Momenti dell'inaugurazione della mostra di Del Pezzo presso lo Studio Marconi, con Ugo Mulas all'opera, nr. neg. 1693.

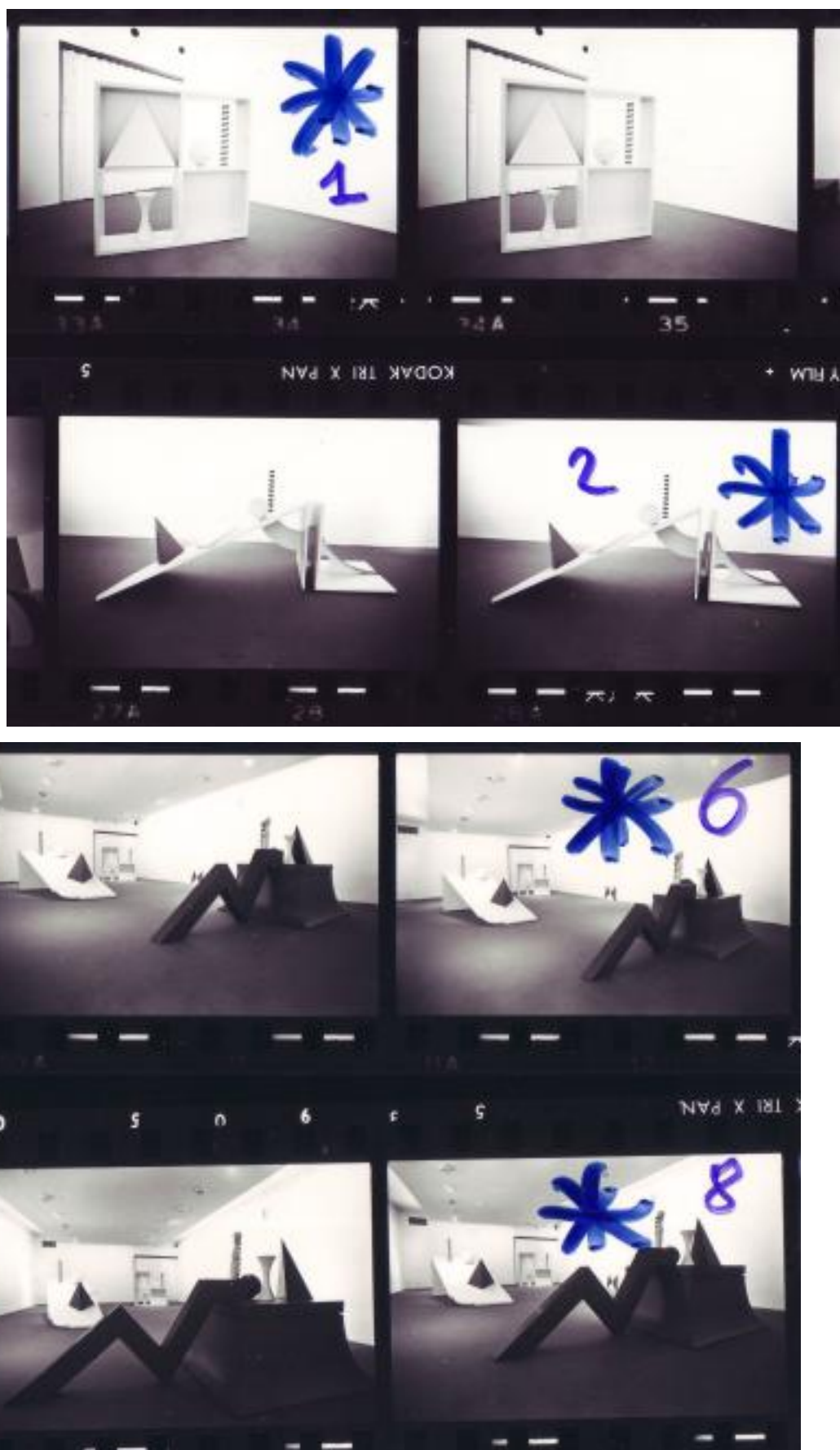


Figura 34 - Opere di Del Pezzo allestite, dal provino nr. 1695.

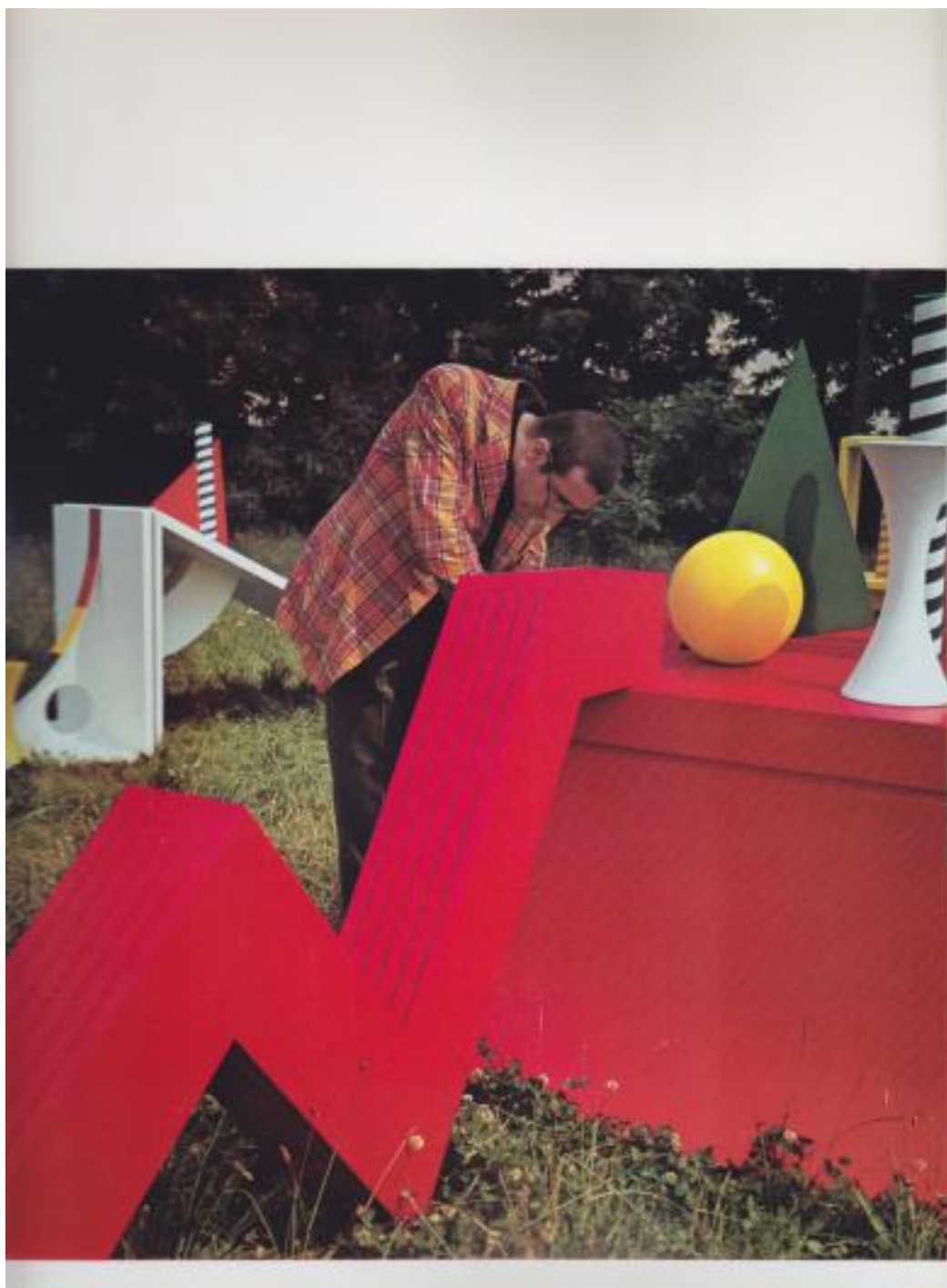


Figura 35 - Diapositiva pubblicata in Del Pezzo 1976.



Figura 36 - Immagini tratte dai fogli di provini n. 1366 e n. 1367: Alighiero Boetti, allestimento della mostra Shaman Showman, aprile 1968. De Nieubourg, Milano, aprile 1968



Alighiero Boetti - fig. 12 - De Nieubourg - Milano - 1968

Figura 37 - Fig. 12: Alighiero Boetti, galleria De Nieubourg, Milano 1968, gelatina ai sali d'argento 2010 [riproduzione digitale da stampa originale]



Figura 38 - Fig. 13: Immagini tratte dal foglio di provini nn. 1945, 1946: allestimento della mostra di Gino De Dominicis, alla galleria Toselli, nel novembre 1970.



Figura 39 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1954: allestimento della mostra di Gino De Dominicis, alla galleria Toselli, nel novembre 1970. E copertina di "Flash Art", n. 214, 1999.



Figura 40 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1493 : vernice della mostra di Giulio Paolini, 2121969, galleria De Nieubourg, Milano, 21 febbraio 1969. Si riconoscono Tommaso Trini, Antonio Dias, Gianni Colombo, Luciano Fabro e, tra loro, l'opera Saffo.



Figura 41 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1369: vernice della mostra di Alighiero Boetti, Shaman Showman, galleria De Nieubourg, Milano, 23 aprile 1968. Si riconoscono Piero Gilardi, Mario Ceroli, Henry Martin, Clinio Trini Castelli, Renato Cardazzo, Gillo Dorfles, la signora Toselli.

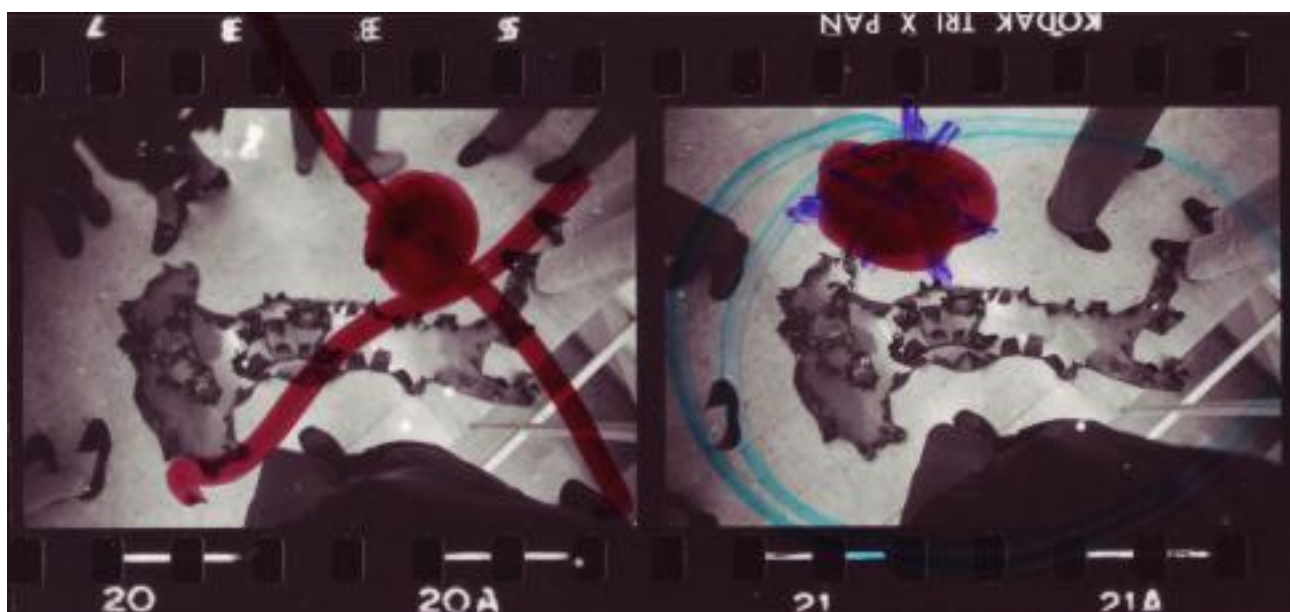


Figura 42 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1535: vernice della mostra di Luciano Fabro, alla galleria Toselli, 1970.

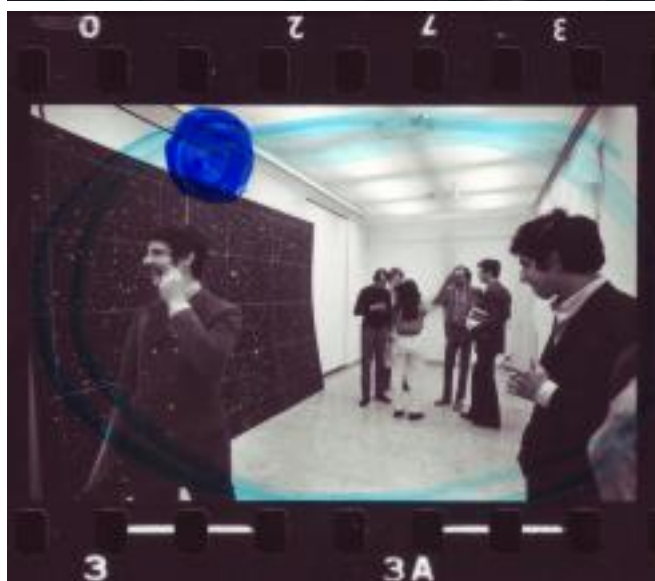


Figura 43 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1535: vernice della mostra di Luciano Fabro, alla galleria Toselli, 1970.

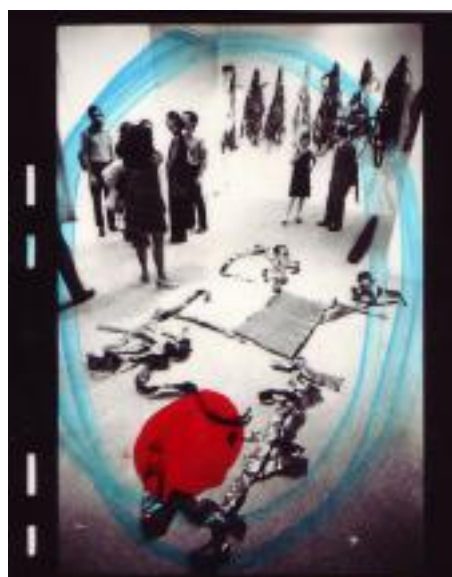


Figura 44 - Inaugurazione della mostra di Richard Serra alla galleria Françoise Lambert nel 1969.



Figura 45 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1945, mostra di Gino De Dominiis, e n. 1806, mostra di Giuseppe Penone.



Figura 46 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1493: vernice della mostra di Giuseppe Penone alla Galleria Toselli nel 1970.

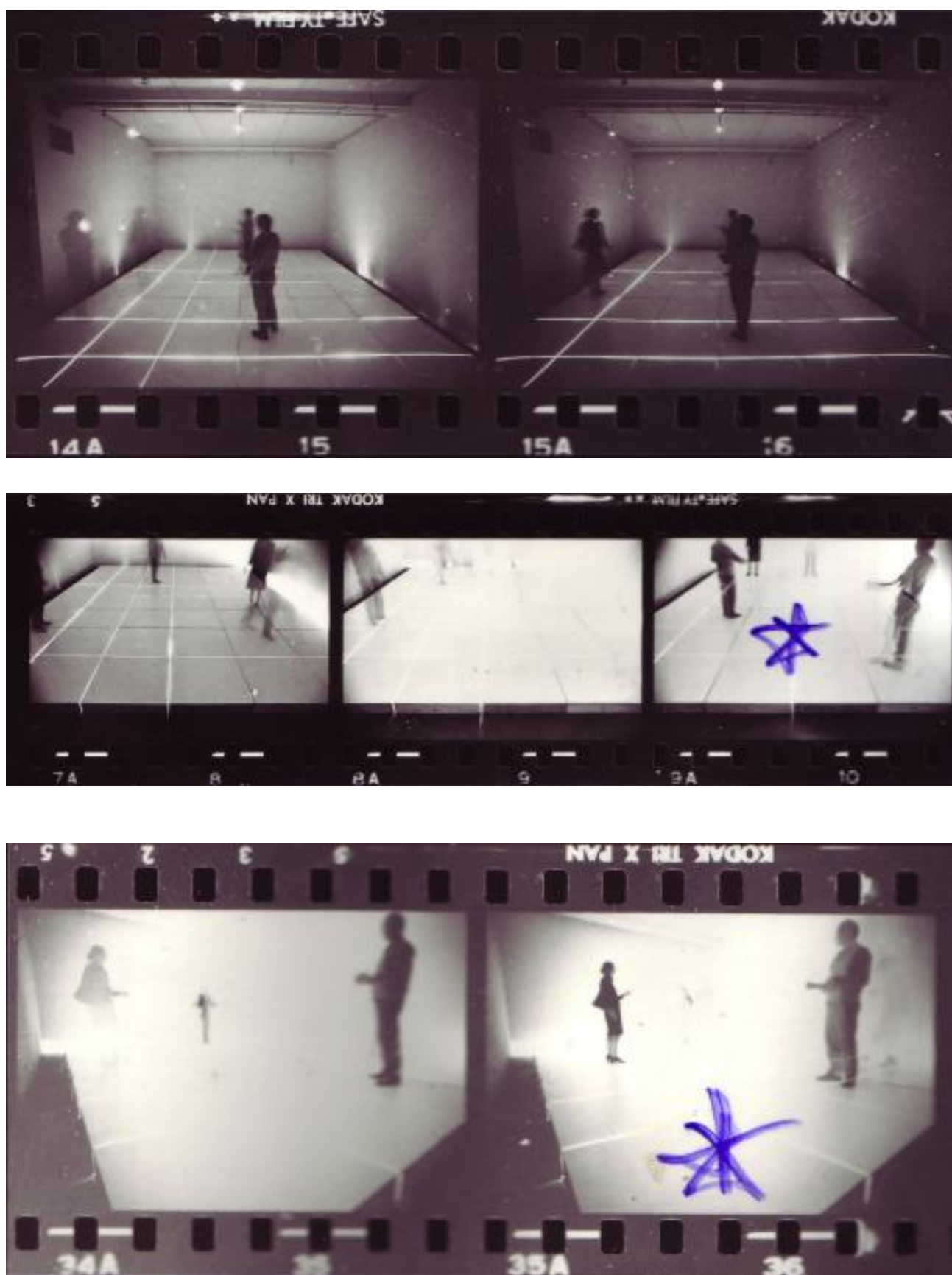


Figura 47 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1535: vernice della mostra di Gianni Colombo allo Studio Marconi, del giugno 1970.

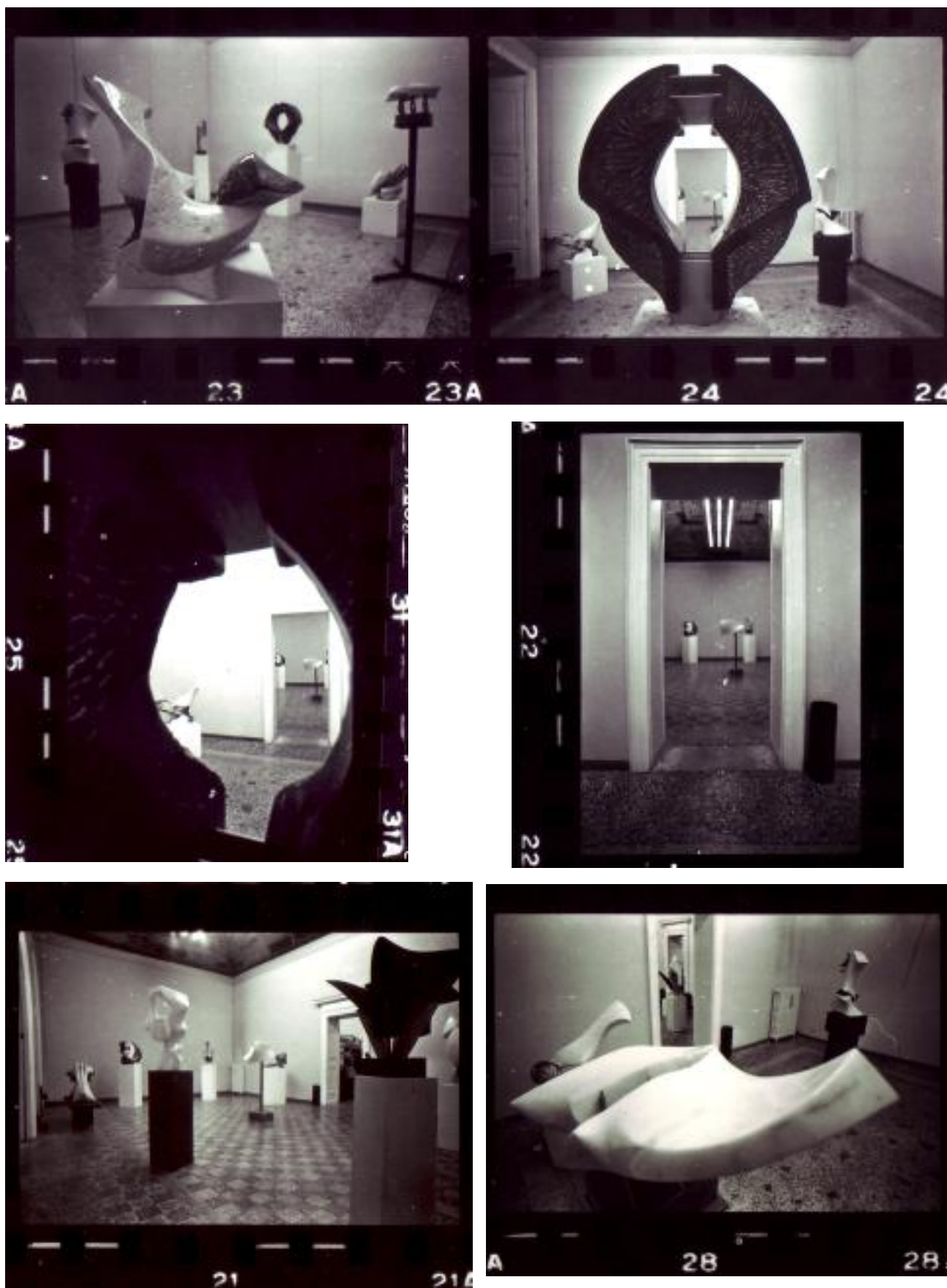


Figura 48 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1508: opere allestite per la mostra di Dieter Wender alla galleria Il grattacielo nel marzo 1969.



Figura 49 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1508: opere allestite per la mosra su Piero Manzoni alla galleria Blu del 1970.



Figura 50 - Immagini tratte dal foglio di provini n. 1967: mostra di fotografie delle opere di Christo presso la galleria Françoise Lambert



Figura 51 - Foglio di provini n. 2002 dedicato alle opere monumentali realizzate in città per il Festival del Nouveau Réalisme. Si può vedere, già svestito, il monumento a Vittorio Emanuele II ad opera di Christo.



Figura 52 - Immagini dai provini n. 1987, *Expansione* di César e 1995, tiro al bersaglio di Niki de Saint Phalle dal Festival del Nouveau Réalisme.



Figura 53 - Intervento di Mauro Staccioli a San Giovanni Valdarno, 1996.



Figura 54 - Progetti di Mauro Staccioli su fotografie di Enrico Cattaneo, da Staccioli, Charta, Milano, 1997.

APPARATO B

Trascrizione dell'inventario cartaceo
di Enrico Cattaneo
dal gennaio 1966 al gennaio 1971

NR. NEGATIVO	ANNO	MESE	ARTISTI	GALLERIA	LUOGO	SOGGETTO	NOTE da quaderno
1233	1966	gennaio	Sambonet, Roberto	Pater	Milano	vernice	Inaugurazione mostra
1234	1966	gennaio	Sambonet, Roberto	Pater	Milano	vernice	Inaugurazione mostra
1235	1966	gennaio	Sambonet, Roberto	Pater	Milano	vernice	Inaugurazione mostra
1236	1966	gennaio	Sambonet, Roberto	Pater	Milano	vernice	Inaugurazione mostra
1237	1966	gennaio	Leddi, Piero – Plescan – Tosi, Sergio – Squatriti, Fausta	-			
1238	1966	gennaio	Cappelli, Giovanni				Figlio Cappelli
1238	1966	gennaio	-		Sesto	reportage	Operai a Sesto
1239	1966	gennaio	Papola, Claudio – De Filippi, Fernando – Brindisi, Remo – ecc-	Nuova Milano			[Mostra Nuova Situazione]
1240	1966	gennaio	Kasserlia ...		Milano		Con De Filippi – Paola – Spadari - ...
1241	1966	gennaio	Rambelli, Almilcare	-	Milano	ritratti	Ritratti scultore Rambelli
1242	1966	febbraio	Sangregorio, Giancarlo				A Sesto Calende
1243	1966	febbraio	-	-			Bis mani pubblicità Minolta (...)
1244	1966	febbraio	Papola, Claudio – De Filippi, Fernando – Brindisi, Remo – ecc-	Nuova Milano	Milano	vernice	Inaugurazione mostra Nuova Milano – e mostra Cappelli alla Bergamini
1244	1966	febbraio	Cappelli, Giovanni	Bergamini	Milano	vernice	Inaugurazione mostra Nuova Milano – e mostra Cappelli alla Bergamini
1245	1966	febbraio	Cappelli, Giovanni	Bergamini	Milano	vernice	Inaugurazione mostra Nuova Milano – e mostra Cappelli alla Bergamini
1246	1966	marzo	Ossola, Giancarlo		Milano	studio	
1247	1966	marzo	Martinelli, Giuseppe	Le ore	Milano		
1248	1966	marzo	Giannini, Giuseppe			ritratti	Figlio Giannini
1249	1966	marzo	Viscardi, Daniele				
1250	1966	aprile	Viscardi, Daniele – Rambelli, Almilcare	Fiera	Milano		
1251	1966	aprile	Rambelli, Almilcare – Pozzi, Walter	Fiera	Milano	sculture	Lavorazione sculture Rambelli, Almilcare – Stand Pozzi in Fiera
1252	1966	aprile	Rambelli, Almilcare – Pozzi, Walter	Fiera	Milano	sculture	Lavorazione sculture Rambelli, Almilcare – Stand Pozzi in Fiera (vedi rulli)
1253	1966	aprile	-				Servizio Furga vincitrice concorso francese (vedi pure rulli 6x6)
1254	1966	aprile	-				Servizio Furga vincitrice concorso francese (vedi pure rulli 6x6)
1255	1966	aprile	Leddi, Piero			ritratti	Pittore Leddi e famiglia
1256	1966	aprile	Leddi, Piero			ritratti	Pittore Leddi e famiglia
1257	1966	aprile	Rambelli, Almilcare – Pozzi, Walter			sculture	Sculture Rambelli, Almilcare – Stand Pozzi (vedi rulli=
1258	1966	maggio	Rambelli, Almilcare – Pozzi, Walter			sculture	Sculture Rambelli, Almilcare – Stand Pozzi (vedi rulli=
1259	1966	giugno	Baj, Enrico				Riproduzioni originali collage Baj per Tosi, Sergio
1260	1966	giugno	Maggiore – Bury, Paul				Maggiore nel suo studio – Paul Bury con Tosi
1261	1966	luglio	Bury, Paul				Riproduzione monumenti per pittore Bury per Tosi
1262	1966	luglio	Bury, Paul				Riproduzione monumenti per pittore Bury per Tosi
1263	1966	agosto					aspirante modella provini
1264	1966	agosto					aspirante modella provini
1265	1966	settembre	Tosi, Sergio			studio	Manifesti a Venezia e studio Tosi con Garelli
1266	1966	ottobre	Leddi, Piero				Compleanno Colomba Leddi
1267	1966	ottobre	Leddi, Piero				Compleanno Colomba Leddi
1267	1966	ottobre	Tagliaferro, Aldo			studio	
1268	1966	novembre	Cattaneo, Enrico				La mia sala di posa
1269	1966	dicembre	-	Pater			Anfore etrusche
1270	1966	dicembre	-				Riproduzione diacolor dott. Perraro
1271	1966	dicembre	Tinguely, Jean	Iolas			Inaugurazione galleria Iolas
1272	1966	dicembre	Tinguely, Jean	Iolas			Inaugurazione galleria Iolas
1273			Sangregorio, Giancarlo	-			suoi negativi
1274			Sangregorio, Giancarlo	-			suoi negativi
1275	1967	gennaio	Di Fidio – De Filippi, Fernando – Tagliaferro, Aldo				Mostra Lumetti-Fiorentino
1276	1967	gennaio	Lumetti – Fiorentini – Saltini	Pater			Mostra Lumetti-Fiorentino – Mostra Saltini
1277	1967	gennaio	Lumetti – Fiorentini	Rizzato			Mostra Lumetti-Fiorentino
1278	1967	gennaio	Viscardi				Davide e Daniele Viscardi
1279	1967	gennaio	-				Bambini per Leddi
1280	1967	febbraio	Maggiore – Tosi, Sergio - ...	Salone Giovani			Inaugurazione
1281	1967	febbraio	Maggiore – Tosi, Sergio - ...	Salone Giovani			Inaugurazione
1282	1967	febbraio	Rambelli, Almilcare – De Michieli – Richter	Salone Giovani			Inaugurazione
1283	1967	marzo	Plescan, Dimitri				Maniglie per D. Plescan
1284	1967	giugno	Pardi – Leddi, Piero – Mariani				Mostra
1285	1967	giugno	Mariani, Elio	Pagani Legnano			Mostra sculture Pagani Legnano
1286	1967	giugno	Mariani, Elio	Pagani Legnano			Mostra sculture Pagani Legnano
1287	1967	giugno	Pardi – Mariani – Baratella, Paolo	-			Mostra
1288	1967	giugno	Mariani – Manzoni – Morosini	-			
1289	1967	giugno	Tosi, Sergio – Squatriti, Fausta				Zia Caterina – Zii falegnami ...
1290	1967	giugno	Plescan, Dimitri – Bozzolini, Silvano – Sangregorio, Giancarlo	-			Mostra
1291	1967	luglio	Ortelli, Gottardo				Matrimonio Gottardo Ortelli (vedi pure 6693) – zii falegnami
1292	1967	luglio	Ortelli, Gottardo				Matrimonio Gottardo Ortelli (vedi pure 6693) – zii falegnami
1293	1967	luglio	Ortelli, Gottardo				Matrimonio Gottardo Ortelli (vedi pure 6693) – zii falegnami
1294	1967	luglio	Ortelli, Gottardo				Matrimonio Gottardo Ortelli (vedi pure 6693) – zii falegnami
1295	1967	agosto	-				Figlio pittore Maggiore

1296	1967	settembre	Fontana, Lucio	-			Astrazioni da Fontana [Con fotogrammi ritratti Cattaneo+Fontan]
1297	1967	settembre	Fontana, Lucio	-			Astrazioni da Fontana
1298	1967	ottobre	Schifano, Mario				Chiaravalle – premio Bollate
1299	1967	novembre	Baratella, Paolo	Il Grattacielo			Mostra Baratella, Paolo – Mostra Russi Milano
1299	1967	novembre	Russi				Mostra Baratella, Paolo – Mostra Russi Milano
1300	1967	novembre	Vari	Arflex			Mostra grafici
1301	1967	novembre	Vari	Arflex			Mostra grafici
1302	1967	dicembre	Franceschini		studio		Esposito nel suo studio ecc.
1303	1967	dicembre	Lilloni	Borgogna			Mostra (vedi pure 6750)
1304	1967	dicembre	Lilloni	Borgogna			Mostra (vedi pure 6750)
1305	1967	dicembre	-	-			grattaciel di notte
1306	1967	dicembre	-	-			grattaciel di notte
1307	1967	dicembre	Tomshinsky, Stanley	Borgogna			Mostra
1308	1967	dicembre	Tomshinsky, Stanley	Borgogna			Mostra
1309	1967	dicembre	Tomshinsky, Stanley	Borgogna			Mostra
1310	1968	gennaio	Rambelli, Almilcare		studio		R. nel suo studio
1311	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1312	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1313	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1314	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1315	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1316	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1317	1968	gennaio	Tamburi, Orfeo	Borgogna			Mostra
1318	1968	gennaio	Giannini, Giuseppe		studio		G. nel suo studio
1319	1968	gennaio	Spadari	-			Figlio di Giannini - Spadari
1320	1968	gennaio	Leddi, Piero – Treccani	-			Figlio di Giannini - Leddi e Treccani
1321	1968	gennaio	Cassinari	Cavour			
1322	1968	gennaio	Leddi, Piero	Pagani			Mostra Rambelli, Almilcare da Pagani – P. Leddi
1323	1968	febbraio	De Filippi, Fernando – Spadari – Baratella, Paolo	San Fedele			inaugurazione Gall. S. Fedele – De Filippi
1324	1968	febbraio	De Filippi, Fernando – Spadari – Baratella, Paolo				Manifesto per ...
1325	1968	febbraio	De Filippi, Fernando – Spadari – Baratella, Paolo				negativo diviso in due mostre
1325	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1326	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1327	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1328	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1329	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1330	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1331	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1332	1968	febbraio	Dova	Borgogna			
1333	1968	febbraio	Cardin	Circolo del Giardino			Sesto Gardin al Circolo del Giardino
1334	1968	marzo	Bresciani	Pagani			
1335	1968	marzo	Arrojo	-			Mostra Arrojo – Premio San Fedele
1336	1968	marzo	Arrojo	-			Mostra Arrojo – Premio San Fedele
1337	1968	marzo	-	-			Fiume da Cortina
1338	1968	marzo	Mariani, Elio	De Nieubourg			
1339	1968	marzo	Mariani, Elio	De Nieubourg			
1340	1968	marzo	Berardinone	Arte Borgogna			Berardinone nel suo studio + Arte Borgogna
1341	1968	marzo	-	Arte Borgogna			Collettiva EVA
1342	1968	marzo	Tagliaferro, Aldo	-			Quadro
1343	1968	marzo	Dangelo	Marconi			
1344	1968	marzo	Dangelo	Marconi			
1345	1968	marzo	-	Galleria d'Arte Moderna			Manifestazione di protesta degli artisti
1346	1968	marzo	-	Galleria d'Arte Moderna			Manifestazione di protesta degli artisti
1347	1968	marzo	-	Galleria d'Arte Moderna			Manifestazione di protesta degli artisti
1348	1968	marzo	Corpora	Arte Borgogna			
1349	1968	marzo	Corpora	Arte Borgogna			
1350	1968	marzo	Corpora	Arte Borgogna			
1351	1968	marzo	Corpora	Arte Borgogna			
1352	1968	marzo	Corpora	Arte Borgogna			
1353	1968	marzo	Angioletti, Berti				
1354	1968	aprile	Tagliaferro, Aldo		studio		Sesto San Giovanni
1355	1968	aprile	Sangregorio, Giancarlo	Blu			Presentazione libro
1356	1968	aprile	Sangregorio, Giancarlo	Blu			Presentazione libro
1357	1968	aprile	Sangregorio, Giancarlo	Blu			Presentazione libro
1358	1968	aprile	Sangregorio, Giancarlo	Blu			Presentazione libro
1359	1968	aprile	Sirena	Pater			Inaugurazione
1360	1968	aprile	Sirena	Pater			Inaugurazione
1361	1968	aprile	Sirena	Pater			Inaugurazione
1361	1968	aprile	Vari	De Nieubourg			Collettiva "Il Ritratto"
1362	1968	aprile	Vari	De Nieubourg			Collettiva "Il Ritratto"
1363	1968	aprile	Vari	De Nieubourg			Collettiva "Il Ritratto"
1364	1968	aprile	Guidi	Arte Borgogna			
1365	1968	aprile	Guidi	Arte Borgogna			
1366	1968	aprile	Guidi	Arte Borgogna			
1366	1968	aprile	Boetti, Alighiero	De Nieubourg			
1367	1968	aprile	Boetti, Alighiero	De Nieubourg			
1368	1968	aprile	Boetti, Alighiero	De Nieubourg			
1369	1968	aprile	Boetti, Alighiero	De Nieubourg			
1370	1968	aprile	Cattaneo, Enrico		studio		Lo studio per ricordo
1371	1968	aprile	Boetti, Alighiero	De Nieubourg			
1372	1968	aprile	-	-			Comunione Davide
1372	1968	aprile	Pomodoro, Arnaldo	Marconi			
1373	1968	maggio	Vari	Apollinaire			Collettiva MEC

1374	1968	maggio	Vari	Apollinaire		Collettiva MEC
1375	1968	maggio	Vari	Apollinaire		Collettiva MEC
1376	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1377	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1378	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1379	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1380	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1381	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1382	1968	maggio	Fabbri, A	Arte Borgogna		
1383	1968	maggio	Nardella, Arduino	De Nieubourg		
1384	1968	maggio	Nardella, Arduino	De Nieubourg		
1385	1968	maggio	-	Palazzo Reale		Manifestazione protesta pittori
1386	1968	maggio	-	Palazzo Reale		Manifestazione protesta pittori
1387	1968	maggio	Maggiore	-		Figlio pittore Maggiore
1388	1968	maggio	Vari	Pagani		Inaugurazione mostra scultura a Legnano da Pagani
1389	1968	maggio	Vari	Pagani		Inaugurazione mostra scultura a Legnano da Pagani
1390	1968	maggio	Vari	Pagani		Inaugurazione mostra scultura a Legnano da Pagani
1391	1968	maggio	Nardella, Arduino	-		Ritratti
1392	1968	maggio	Vari	Triennale		Manifestazione degli artisti
1393	1968	maggio	Vari	Triennale		Manifestazione degli artisti
1394	1968	maggio	Vari	Triennale		Manifestazione degli artisti
1395	1968	maggio	Vari	Triennale		Manifestazione degli artisti
1396	1968	maggio	Vari	Triennale		Manifestazione degli artisti
1397	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1398	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1399	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1400	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1401	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1402	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1403	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1404	1968	giugno	Vari	Triennale		Triennale Occupata
1405	1968	giugno	Fontana, Lucio	Arte Borgogna		
1406	1968	giugno	Fontana, Lucio	Arte Borgogna		
1407	1968	giugno	Fontana, Lucio	Arte Borgogna		
1408	1968	giugno	Fontana, Lucio	Arte Borgogna		
1409	1968	giugno	Cattaneo, Enrico			Studio mio
1409	1968	giugno	Fontana, Lucio	-		Oggetti
1410	1968	giugno	Vari	Biennale, Venezia		Venezia – Biennale e manifestazioni studentesche
1411	1968	giugno	Vari	Biennale, Venezia		Venezia – Biennale e manifestazioni studentesche
1412	1968	giugno	Vari	Biennale, Venezia		Venezia – Biennale e manifestazioni studentesche
1413	1968	giugno	Vari	Biennale, Venezia		Venezia – Biennale e manifestazioni studentesche
1414	1968	giugno	Vari	Biennale, Venezia		Venezia – Biennale e manifestazioni studentesche
1415	1968	giugno	Vari	Biennale, Venezia		Venezia – Biennale e manifestazioni studentesche
1416	1968	giugno	-	-		Ritratti amica Bresciani
1417	1968	giugno	Bresciani, Virio	-		
1418	1968	giugno	Angioletti, Lina	-		
1419	1968	giugno	Angioletti, Lina	-		
1420	1968	luglio	-	-		Sig.ra Dimt al maneggio a Monza
1421	1968	luglio	-	-		Sig.ra Dimt al maneggio a Monza
1422	1968	luglio	-	-		Sig.ra Dimt al maneggio a Monza
1422	1968	luglio	Plescan	-		
1423	1968	luglio	Mazzucchelli	-		Matrimonio
1424	1968	luglio	Mazzucchelli	-		Matrimonio
1425	1968	luglio	Mazzucchelli	-		Matrimonio
1425	1968	luglio	Sernaglia	-		
1426	1968	luglio	Rambelli, Almilcare	-		Ritratti
1427	1968	settembre	Fomez	-		Ritratti
1428	1968	settembre	Vari	-		Mostra "Pluralità viva" a Martinego
1429	1968	settembre	Vari	-		Mostra "Pluralità viva" a Martinego
1430	1968	settembre	Caruso, Ugo		studio	
1431	1968	settembre	Tonello	De Nieubourg		Vernissage
1432	1968	settembre	Tonello	De Nieubourg		Vernissage
1433	1968	settembre	Tonello	De Nieubourg		Vernissage
1434	1968	settembre	Tonello	De Nieubourg		Vernissage
1435	1968	ottobre		De Nieubourg		Presentazione Atkinsons x Lintas
1436	1968	ottobre		De Nieubourg		Presentazione Atkinsons x Lintas
1437	1968	ottobre	Baravalle	Pater		Vernice Baravalle (sic.) (pure rulli)
1438	1968	ottobre	Forlanini – Tonello	-		Pater
1439	1968	ottobre	-	-		Forlanini – Ritratti Tonello
1440	1968	ottobre	-	-		Mostra Happening a Novara
1441	1968	ottobre	-	-		Mostra Happening a Novara
1441	1968	ottobre	-	Marconi – De Nieubourg		c/o Marconi e De Nieubourg
1442	1968	ottobre	Fontana, Lucio	De Nieubourg		Vernissage retrospettiva - curata da Nanda Vigo
1443	1968	ottobre	Fontana, Lucio	De Nieubourg		Vernissage retrospettiva
1444	1968	ottobre	-	-		Sig.ra Dimt a cavallo (fine rulli)
1445	1968	ottobre	Franceschini	Arte Borgogna		Vernissage
1446	1968	ottobre	Franceschini	Arte Borgogna		Vernissage
1447	1968	ottobre	Franceschini	Arte Borgogna		Vernissage
1448	1968	novembre	Cremonesi	-		Film + mano Cremonesi
1449	1968	novembre	Mauri, Fabio	De Nieubourg		Vernissage
1450	1968	novembre	Mauri, Fabio	De Nieubourg		Vernissage
1451	1968	novembre	Mauri, Fabio	De Nieubourg		Vernissage

1452	1968	novembre	Lilloni	Arte Borgogna			Vernissage ... (vedi rulli)
1453	1968	novembre	Hamilton	Marconi			Vernice
1454	1968	novembre	Hamilton	Marconi			Vernice
1455	1968	novembre	Hamilton	Marconi			Vernice
1456	1968	novembre	Vari	Palazzo Strozzi,	Firenze		Mostra Mercato Arte Contemporanea
1457	1968	novembre	Vari	Palazzo Strozzi,	Firenze		Mostra Mercato Arte Contemporanea
1458	1968	novembre	Vari	Palazzo Strozzi,	Firenze		Mostra Mercato Arte Contemporanea
1459	1968	novembre	Vari	Palazzo Strozzi,	Firenze		Mostra Mercato Arte Contemporanea
1460	1968	novembre	Vari	Palazzo Strozzi,	Firenze		Mostra Mercato Arte Contemporanea
1460	1968	novembre	Aulestia	Pagani			Vernissage
1461	1968	novembre	Mangano	Solaria			Vernice
1462	1968	novembre	Mangano	Solaria			Vernice
1463	1968	novembre	Mangano	Solaria			Vernice
1464	1968	dicembre	Matta	Arte Borgogna			
1465	1968	dicembre	Matta	Arte Borgogna			
1466	1968	dicembre	Matta	Arte Borgogna			
1467	1968	dicembre	Matta	Arte Borgogna			
1468	1968	dicembre	Matta	Arte Borgogna			
1469	1968	dicembre	Vari	-			Collettiva Faini – Plescan – Marzullo ecc. libreria P.ta Romana
1470	1968	dicembre	Vari	-			Collettiva Faini – Plescan – Marzullo ecc. libreria P.ta Romana
1471	1968	dicembre	-	-			alla Vernice del Premio Ramazzotti
1472	1968	dicembre	Rambelli, Almilcare	-			Rambelli, Almilcare e sua moglie
1473	1968	dicembre	Ponti, Gio	De Nieubourg			obelischi
1474	1968	dicembre	Paradiso	-			sculture et ritratti (vedi pure rulli)
1475	1968	dicembre	Paradiso	-			sculture et ritratti (vedi pure rulli)
1476	1968	dicembre	-	De Nieubourg			mostra oggetti
1477	1969	gennaio	Barbieri	Arte Borgogna			Vernice
1478	1969	gennaio	Barbieri – Hains	Arte Borgogna			Vernice
1479	1969	gennaio	Barbieri – San Gregorio	Arte Borgogna			Vernice
1480	1969	gennaio	Bernardinone – Lambert	-			
1481	1969	febbraio	Bury, Paul				
1482	1969	febbraio	Bury, Paul				
1483	1969	febbraio	Tiné			studio	Tiné nel suo studio a Sesto
1484	1969	febbraio	Tiné			studio	Tiné nel suo studio a Sesto
1485	1969	febbraio	Paradiso	Pagani			Vernice
1486	1969	febbraio	Cascella, Pietro	Arte Borgogna			Vernice
1487	1969	febbraio	Cascella, Pietro	Arte Borgogna			Vernice
1488	1969	febbraio	Cascella, Pietro	Arte Borgogna			Vernice
1489	1969	febbraio	Cascella, Pietro	Arte Borgogna			Vernice
1490	1969	febbraio	Cascella, Pietro	Arte Borgogna			Vernice
1491	1969	febbraio	Jean, Marcel	Solaria			Vernice
1492	1969	febbraio	Jean, Marcel	Solaria			Vernice
1492	1969	febbraio	Paolini, Giulio	Toselli			Vernice
1492	1969	febbraio	Leddi, Piero				
1493	1969	febbraio	Paolini, Giulio	Toselli			Vernice
1494	1969	febbraio	Leddi, Piero				
1494	1969	febbraio	-	Pagani			Pagani nel suo ufficio
1495	1969	marzo	Di Fidio	-			sculture
1496	1969	marzo	Di Fidio	-			sculture
1497	1969	marzo	Cattaneo, Enrico	-			lo – foto Mariani Elio
1498	1969	marzo	-	-			da Bellandi
1499	1969	marzo	Esposito, Salvatore	Mozart			Vernice
1500	1969	marzo	Baj, Enrico	Marconi			Vernice
1501	1969	marzo	Gallina	De Nieubourg			
1502	1969	marzo	Gallina	De Nieubourg			c'è Leddi e Toniolo
1503	1969	marzo	Gallina	De Nieubourg			c'è Ortelli
1504	1969	marzo	Gallina	De Nieubourg			
1505	1969	marzo	Mariani, Elio			studio	
1506	1969	marzo	Tinguely, Jean – Balla				Tinguely e Balla di Tosi
1507	1969	marzo	Tiné				Sculture di Tiné
1508	1969	marzo	Dieter Wender				mostra Dieter Wender + Baj con Marconi
1509	1969	aprile	Tiné				Sculture di Tiné
1510	1969	aprile	Tiné				Sculture di Tiné
1511	1969	aprile	Man Ray	Marconi			Vernice
1512	1969	aprile	Man Ray	Marconi			Vernice
1513	1969	aprile	Man Ray	Marconi			Vernice
1514	1969	aprile	Anselmo	Borgogna			Vernice
1515	1969	aprile	Anselmo	Borgogna			Vernice
1516	1969	aprile	Soto	Naviglio			Vernice
1517	1969	aprile	Soto	Naviglio			Vernice
1518	1969	aprile	Soto	Naviglio			Vernice
1519	1969	aprile	Soto	Naviglio			Vernice
1520	1969	aprile	Soto	Naviglio			Vernice
1521	1969	aprile	Gallina	De Nieubourg			
1522	1969	aprile	Gallina	De Nieubourg			
1523	1969	aprile	Gandini	Vismara			
1524	1969	aprile	Soto	Naviglio			Vernice
1525	1969	aprile	Baj, Enrico – Festa – Pagani				sculture
1526	1969	aprile	Bellandi	?	Legnano		
1527	1969	aprile	Bellandi	?	Legnano		
1528	1969	aprile	De Filippi, Fernando	Santandrea			Vernice
1529	1969	aprile	De Filippi, Fernando	Santandrea			Vernice
1530	1969	aprile	De Filippi, Fernando	Santandrea			Vernice + figlio Spadari
1531	1969	aprile	Teatro azione	Naviglio			
1532	1969	aprile	Mazzon	?	Legnano		
1533	1969	aprile	Mazzon	?	Legnano		
1534	1969	aprile	Mazzon	?	Legnano		
1535	1969	aprile	Fabro	De Nieubourg			

1536	1969	aprile	Fabro	De Nieubourg			
1537	1969	aprile	Fabro	De Nieubourg			
1538	1969	aprile	Fabro	De Nieubourg			
1539	1969	aprile	Sangregorio, Giancarlo				Sculture a Sesto C.
1540	1969	aprile	Lohse	Vismara			
1541	1969	aprile	Area Condizionata	De Nieubourg			
1542	1969	maggio	Mariani, Elio	Santandrea			
1543	1969	maggio	Mariani, Elio	Santandrea			
1544	1969	maggio	Glauber	De Nieubourg			
1545	1969	maggio	Glauber	De Nieubourg			
1546	1969	maggio	Cremonesi			studio	
1547	1969	maggio	Pagani	?	Legnano		
1548	1969	maggio		Iolas			con Max Ernst
1549	1969	maggio	Paris, Harold	Marconi			Vernice
1550	1969	maggio	Paris, Harold	Marconi			Vernice
1551	1969	maggio		Santandrea		galleria	Interni studio S.Andrea
1552	1969	maggio	Teatro azione		Malo, Vicenza		
1553	1969	maggio	Teatro azione		Malo, Vicenza		
1554	1969	maggio	Teatro azione		Malo, Vicenza		
1555	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1556	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1557	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1558	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1559	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1560	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1561	1969	maggio	Meneguzzo		Malo, Vicenza		Casa Menuguzzo a Malo
1562	1969	maggio	Tiné	Cortina			Vernice Tiné c/o Cortina
1563	1969	maggio	Tiné	Cortina			Vernice Tiné c/o Cortina
1564	1969	giugno	Serra, Richard	Lambert			Vernice Richard Serra c/o F.Lambert
1565	1969	giugno	Serra, Richard	Lambert			Vernice Richard Serra c/o F.Lambert
1566	1969	giugno	Bianco, Remo	Vismara			Remo Bianco c/o Vismara
1567	1969	giugno	Bianco, Remo	Vismara			Remo Bianco c/o Vismara
1568	1969	giugno	Di Bello	De Nieubourg			Di Bello c/o De Nieubourg
1569	1969	giugno	Di Bello	De Nieubourg			Di Bello c/o De Nieubourg
1570	1969	giugno	Di Bello	De Nieubourg			Di Bello c/o De Nieubourg
1571	1969	giugno	Tiné	Cortina			presentazione libro Tiné c/o Cortina
1572	1969	giugno	Ormenese	Vismara			Mostra Ormenese c/o Vismara
1573	1969	giugno	Crippa, L			casa	L. Crippa a casa sua
1574	1969	giugno	Crippa, L			casa	L. Crippa a casa sua
1575	1969	giugno	Del Pezzo, Lucio		Cantù	esterno	servizio Del Pezzo a Cantù
1576	1969	giugno	Del Pezzo, Lucio		Cantù	esterno	servizio Del Pezzo a Cantù
1577	1969	giugno	Del Pezzo, Lucio		Cantù	esterno	servizio Del Pezzo a Cantù
1578	1969	giugno	Del Pezzo, Lucio		Cantù	esterno	servizio Del Pezzo a Cantù
1579	1969	giugno	Del Pezzo, Lucio		Cantù	esterno	servizio Del Pezzo a Cantù
1580	1969	giugno					servizio sperimentale
1581	1969	giugno					servizio sperimentale
1582	1969	giugno					servizio sperimentale
1583	1969	giugno		-			Carlo a Montalto
1584	1969	luglio	Del Pezzo, Lucio	Marconi			oggetti Del Pezzo c/o Marconi
1585	1969	luglio	Soto	Tosi			oggetti Soto per Tosi
1586	1969	luglio	-	-	Vergiate		mostra all'aperto a Vergiate
1587	1969	luglio	-	-	Vergiate		mostra all'aperto a Vergiate
1588	1969	luglio	-	-	Vergiate		mostra all'aperto a Vergiate
1589	1969	luglio	-	-	Vergiate		mostra all'aperto a Vergiate
1590	1969	luglio	Sangregorio, Giancarlo	-	-		sculture Sangregorio
1591	1969	agosto	-	Marconi	Milano		c/o Marconi
1592	1969	agosto	-	-	-		prova di lente
1593	1969	agosto	-	-	-		sperimentale
1594	1969	agosto	Di Fidio	-	-		sculture Di Fidio
1595	1969	agosto	Di Fidio	-	-		sculture Di Fidio
1596	1969	agosto	Di Fidio	-	-		sculture Di Fidio
1597	1969	agosto	Di Fidio	-	-		sculture Di Fidio
1598	1969	settembre	-	-	-		scuole per progetti Cassani
1599	1969	settembre	Festa, Michele			studio	Michele Festa nel suo studio
1600	1969	settembre	Mariani – Bertini – Rotella	Pagani			
1601	1969	settembre	Mariani – Bertini – Rotella	Pagani			(c/o Pagani)
1602	1969	settembre	Mariani – Bertini – Rotella	Pagani			
1603	1969	settembre	Mariani, Elio				quadro Mariani E + quadri per Marconi
1604	1969	settembre					provini per Guerrieri
1605	1969	settembre					provini per Guerrieri
1606	1969	settembre					provini per Guerrieri
1607	1969	settembre	Pardi				sculture Pardi (fotosue)
1608	1969	settembre	Pardi				sculture Pardi (fotosue)
1609	1969	settembre	Pardi				sculture Pardi (fotosue)
1610	1969	ottobre	Mazzon	Galleria Civica			Vernice Mazzon gall. Civica
1611	1969	ottobre	Mazzon	Galleria Civica			Vernice Mazzon gall. Civica
1612	1969	ottobre	Mazzon	Galleria Civica			Vernice Mazzon gall. Civica
1613	1969	ottobre	Muehl, Otto	Milano			Otto Muehl gall. Milano
1614	1969	ottobre	Sentenza 1	De Nieubourg	Milano		Sentenza 1 c/o De Nieubourg
1615	1969	ottobre	Weichberger	Blu	Milano		P. Weichberger c/o gall. Blu
1616	1969	ottobre	Sangregorio, Giancarlo	Santandrea	Milano		Sangregorio c/o S.Andrea
1617	1969	ottobre	Sangregorio, Giancarlo	Santandrea	Milano		Sangregorio c/o S.Andrea
1618	1969	ottobre	Sangregorio, Giancarlo	Santandrea	Milano		Sangregorio c/o S.Andrea
1619	1969	ottobre	Sangregorio, Giancarlo	Santandrea	Milano		Sangregorio c/o S.Andrea
1620	1969	ottobre	Degani – Hains – Mariani – ecc.				
1621	1969	ottobre	Janco	Pagani			
1622	1969	ottobre	Cirillo	ArteCentro			
1623	1969	ottobre	Dias	Marconi			
1624	1969	ottobre					negozio Colofon
1625	1969	ottobre	Sangregorio, Giancarlo	Santandrea		mostra	

1626	1969	ottobre	Bertini			quadri	2 quadri
1627	1969	ottobre					pubblicità Bellora
1628	1969	ottobre					pubblicità Bellora
1629	1969	ottobre	Pardi			sculture	sculture Pardi (foto sue)
1630	1969	ottobre		Blu		Quadri – scult	quadri e sculture per Blu
1631	1969	ottobre		Lambert		quadri	quadri per gall. Lambert
1632	1969	ottobre	Reggiani	Vismara			2 Reggiani per gall. Vismara
1633	1969	novembre	Marzotto			quadri	quadro Marzotto
1634	1969	novembre	Sangregorio, Giancarlo		Sesto	sculture	
1635	1969	novembre	Cavaliere (allievi)	Brera	Milano		mostra allievi Cavaliere a Brera
1636	1969	novembre	Cavaliere (allievi)	Brera	Milano		mostra allievi Cavaliere a Brera
1637	1969	novembre	Cavaliere (allievi)	Brera	Milano		mostra allievi Cavaliere a Brera
1638	1969	novembre	Adami	Marconi	Milano		
1639	1969	novembre	Rotella	Santandrea	Milano	vernice	
1640	1969	novembre	Rotella	Santandrea	Milano	vernice	
1641	1969	novembre	Rotella	Santandrea	Milano	vernice	
1642	1969	novembre	Rotella	Santandrea	Milano	vernice	
1643	1969	novembre	Rotella	Santandrea	Milano	vernice	
1644	1969	novembre	Rotella	Santandrea	Milano	vernice	
1645	1969	novembre	Spezi, Ugo	Angolare		vernice	
1646	1969	novembre	Spezi, Ugo	Angolare		vernice	
1647	1969	novembre	Fomez	Torretta	Sesto		
1648	1969	novembre	Paris, Harold			sculture	
1649	1969	novembre	Matalon, L. Tom			studio	L. Tom Matalon nel suo studio
1650	1969	novembre	Schawinsky	Blu			
1651	1969	novembre	Paris, Harold			sculture	
1652	1969	novembre	Turcato	Santandrea		mostra	
1653	1969	novembre	Turcato	Santandrea		mostra	
1654	1969	novembre	Turcato	Santandrea		mostra	
1655	1969	novembre	Turcato	Santandrea		mostra	
1656	1969	novembre	Turcato	Santandrea		mostra	
1657	1969	novembre	Mondani	Diagramma		mostra	
1658	1969	novembre	Mondani	Diagramma		mostra	
1659	1969	novembre	Stefanoni	Apollinaire		mostra	
1660	1969	novembre	Stefanoni	Apollinaire		mostra	
1661	1969	novembre	Stefanoni	Apollinaire		mostra	
1662	1969	novembre	Stefanoni	Apollinaire		mostra	
1663	1969	novembre		Circolo Turati			Conferenza Irritarte circ. Turati
1664	1969	novembre	Paris, Harold			sculture	
1665	1969	dicembre	Peverelli	Arte Borgogna		vernice	
1666	1969	dicembre	Peverelli	Arte Borgogna		vernice	
1667	1969	dicembre	Peverelli	Arte Borgogna		vernice	
1668	1969	dicembre	Peverelli	Arte Borgogna		vernice	
1669	1969	dicembre	Peverelli	Arte Borgogna		vernice	
1670	1969	dicembre	Pardi			sculture	(foto sue)
1671	1969	dicembre					Stabilimento Neobit
1672	1969	dicembre					Stabilimento Neobit
1673	1969	dicembre					Stabilimento Neobit
1674	1969	dicembre	Di Cesare – Martinazzi	Arte Borgogna			
1675	1969	dicembre	Di Cesare – Martinazzi	Arte Borgogna			
1676	1969	dicembre	Di Cesare – Martinazzi	Arte Borgogna			
1677	1969	dicembre	Di Cesare – Martinazzi	Arte Borgogna			
1678	1969	dicembre		Spazio d'Arte			galleria Spazio d'Arte
1679	1969	dicembre	Benvenuto, Elisabetta			ritratti	pittrice Elisabetta Benvenuto
1680	1969	dicembre	Benvenuto, Elisabetta			ritratti	pittrice Elisabetta Benvenuto
1681	1969	dicembre	Degani	Santandrea		vernice	
1682	1969	dicembre	Degani	Santandrea		vernice	
1683	1969	dicembre	Degani	Santandrea		vernice	
1684	1969	dicembre	Piacentino	Toselli			
1685	1969	dicembre	Piacentino	Toselli			
1686	1969	dicembre	Piacentino	Toselli			
1687	1969	dicembre	Upiglio			Mostra – graf	mostra grafica Upiglio
1688	1969	dicembre	Degani	Santandrea		mostra	
1689	1969	dicembre	Lilloni	Schubert		mostra	mostra Lilloni c/o Schubert + Romagnoni
1689	1969	dicembre	Romagnoni, Lunella				mostra Lilloni c/o Schubert + Romagnoni
1690	1969	dicembre	Romagnoni, Lunella				Lunella Romagnoli (vedi sopra)
1691	1969	dicembre	Del Pezzo, Lucio	Marconi			
1692	1969	dicembre	Del Pezzo, Lucio	Marconi			
1693	1969	dicembre	Del Pezzo, Lucio	Marconi			
1694	1969	dicembre	Klein, Yves	Blu		mostra	
1695	1969	dicembre	Del Pezzo, Lucio	Marconi		mostra	
1696	1969	dicembre	Piacentino			ritratti	
1697	1969	dicembre	Degani	Santandrea		mostra	
1698	1969	dicembre	Degani	Santandrea		mostra	
1699	1970	gennaio	Mariani, Elio				
1700	1970	gennaio	Mariani, Elio				
1701	1970	gennaio	Mariani, Elio				
1702	1970	gennaio	Spadari			studio	
1703	1970	gennaio	Manzoni,	Blu		mostra	
1704	1970	gennaio	Pozzati	Santandrea		vernice	
1705	1970	gennaio	Pozzati	Santandrea		vernice	
1706	1970	gennaio	Pozzati	Santandrea		vernice	
1707	1970	gennaio	Pozzati	Santandrea		vernice	
1708	1970	gennaio	Pozzati	Santandrea		vernice	
1709	1970	gennaio	Pozzati	Santandrea		vernice	
1710	1970	gennaio	Iorn	Arte Borgogna		vernice	
1711	1970	gennaio	Iorn	Arte Borgogna		vernice	
1712	1970	gennaio	Iorn	Arte Borgogna		vernice	
1713	1970	gennaio	Mariani, Elio				

1714	1970	gennaio	Matalon, L. Tom			quadri	
1715	1970	gennaio	Caruso, Ugo			studio	... nel suo studio
1716	1970	gennaio	Pardi			studio	... nel suo studio
1717	1970	gennaio	Viviani			studio	... nel suo studio
1718	1970	gennaio	Tadini	Marconi		vernice	
1719	1970	gennaio	Henry, M	Solaria		vernice	
1720	1970	febbraio	Baj, Enrico				pigottone BAI
1721	1970	febbraio	Bertini	Santandrea		vernice	
1722	1970	febbraio	Bertini	Santandrea		vernice	
1723	1970	febbraio	Bertini	Santandrea		vernice	
1724	1970	febbraio	Bertini	Santandrea		vernice	
1725	1970	febbraio	Bertini	Santandrea		vernice	
1726	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1727	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1728	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1729	1970	febbraio	Polacci, Palmiro	Diagramma			
1730	1970	febbraio	Polacci, Palmiro	Diagramma			
1731	1970	febbraio	Tadini, ...				Tadini ecc.
1732	1970	febbraio	Arp	Vismara		vernice	
1733	1970	febbraio	Arp	Vismara		vernice	
1734	1970	febbraio	Arp	Vismara		vernice	
1735	1970	febbraio	Paradiso			sculture	
1736	1970	febbraio	Dupuy	Toselli		concerto	
1737	1970	febbraio	Dupuy	Toselli		concerto	
1738	1970	febbraio	Adobati, Luciana				provini di ...
1739	1970	febbraio	Triffez	Arte Borgogna		vernice	
1740	1970	febbraio	Triffez	Arte Borgogna		vernice	
1741	1970	febbraio	Triffez	Arte Borgogna		vernice	
1742	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1743	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1744	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1745	1970	febbraio	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia di Bai
1746	1970	marzo	Stefanoni	Santandrea		vernice	
1747	1970	marzo	Stefanoni	Santandrea		vernice	
1748	1970	marzo	Stefanoni	Santandrea		vernice	
1749	1970	marzo	Stefanoni	Santandrea		vernice	
1750	1970	marzo	Stefanoni	Santandrea		vernice	
1751	1970	marzo	Picasso	Arte Borgogna		vernice	
1752	1970	marzo	Picasso	Arte Borgogna		vernice	
1753	1970	marzo	Picasso	Arte Borgogna		vernice	
1754	1970	marzo	Picasso	Arte Borgogna		vernice	
1755	1970	marzo	Hsiao			studio	
1756	1970	marzo	Gentili	Bricabrac		vernice	
1757	1970	marzo				ritratti	Emanuela e Rosetta
1758	1970	marzo	Pardi	Marconi		vernice	
1759	1970	marzo		Arte Borgogna			chez Arte Borgogna
1760	1970	marzo	Pardi	Marconi		mostra	
1761	1970	marzo	Pardi	Marconi		mostra	
1762	1970	marzo	Pardi	Marconi		mostra	
1763	1970	marzo	La Pietra	Toselli			
1764	1970	marzo	La Pietra	Toselli			
1765	1970	marzo	Vigo	Diagramma		mostra	
1766	1970	marzo		Marconi			c/o Marconi
1767	1970	marzo	Iacquet	Lambert		mostra	
1768	1970	marzo	Tonello	Toselli			
1769	1970	marzo	La Pietra	Toselli		mostra	
1770	1970	marzo	La Pietra	Toselli		mostra	
1771	1970	marzo	La Pietra	Toselli		mostra	mostra La Pietra da Toselli + Soto
1771	1970	marzo	Soto				mostra La Pietra da Toselli + Soto
1772	1970	marzo					scuole per Cassani
1773	1970	marzo	Di Fidio			sculture	
1774	1970	aprile	Pinelli			studio	
1775	1970	aprile	Pinelli			studio	
1776	1970	aprile	Mariani, U	Santandrea			
1777	1970	aprile	Mariani, U	Santandrea			
1778	1970	aprile	Mariani, U	Santandrea			
1779	1970	aprile	Mariani, U	Santandrea			
1780	1970	aprile	Mariani, U	Santandrea			
1781	1970	aprile	Trubbiani	Blu		vernice	
1782	1970	aprile	Trubbiani	Blu		vernice	
1783	1970	aprile	Trubbiani	Blu		mostra	
1784	1970	aprile	Trubbiani	Blu		mostra	
1785	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1786	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1787	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1788	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1789	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1790	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1791	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1792	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1793	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1794	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1795	1970	aprile	Gilardi		Quercetta	sculture	
1796	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	
1797	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	
1798	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	
1799	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	
1800	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	
1801	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	
1802	1970	aprile	Fabbri, A	Arte Borgogna		vernice	

1803	1970	aprile	Tiné			sculture	
1804	1970	aprile	Tiné			sculture	
1805	1970	aprile	Tiné			Studio – ritratti	
1806	1970	aprile	Penone, Giuseppe	Toselli		mostra	
1807	1970	aprile	Vasarely	Modulo		mostra	
1808	1970	aprile	Pomodoro, Gio	Blu		mostra	
1809	1970	aprile	Fomez			disegni	disegno Fomez + Sironi per Blu
1809	1970	aprile	Sironi				disegno Fomez + Sironi per Blu
1810	1970	aprile	Muller	Modulo		vernice	
1811	1970	aprile	Muller	Modulo		vernice	
1812	1970	aprile	Muller	Modulo		vernice	
1813	1970	aprile	Muller	Modulo		vernice	
1814	1970	maggio	Hains, Saffa			quadri	Quadri Hains per Bellora
1815	1970	maggio	Hains, Saffa			quadri	Quadri Hains per Bellora
1816	1970	maggio	Baj, Enrico	Marconi			Bai e Guernica c/o Marconi
1817	1970	maggio	Baj, Enrico	Marconi			Bai e Guernica c/o Marconi
1818	1970	maggio	Baj, Enrico	Marconi			Bai e Guernica c/o Marconi
1819	1970	maggio	Baj, Enrico	Marconi			Bai e Guernica c/o Marconi
1820	1970	maggio	Baj, Enrico	Marconi			Bai e Guernica c/o Marconi
1821	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1822	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1823	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1824	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1825	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1826	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1827	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1828	1970	maggio	Aricò	Marconi		mostra	
1829	1970	maggio		Blu		vernice	vernice aeropittura
1830	1970	maggio		Blu		vernice	vernice aeropittura
1831	1970	maggio	Hains, Saffa	Bellora		vernice	
1832	1970	maggio	Hains, Saffa	Bellora		vernice	
1833	1970	maggio	Hains, Saffa	Bellora		vernice	
1834	1970	maggio	Hains, Saffa	Bellora		vernice	
1835	1970	maggio	Hains, Saffa	Bellora		vernice	
1836	1970	maggio	Hains, Saffa	Bellora		vernice	
1837	1970	maggio	Dova	Arte Borgogna		vernice	
1838	1970	maggio	Dova	Arte Borgogna		vernice	
1839	1970	maggio	Dova	Arte Borgogna		vernice	
1840	1970	maggio	Dova	Arte Borgogna		vernice	
1841	1970	maggio	Berardinone			oggetti	
1842	1970	maggio					Cantine Volpi
1843	1970	maggio					Cantine Volpi
1844	1970	maggio					Cantine Volpi
1845	1970	maggio					Cantine Volpi
1846	1970	maggio	Festa, Michele			sculture	
1847	1970	maggio	Festa, Michele			sculture	
1848	1970	maggio	Festa, Michele			sculture	
1849	1970	maggio	Spadari – Baratella, Paolo				
1850	1970	maggio	Spadari – Baratella, Paolo				
1851	1970	maggio	Spadari – Baratella, Paolo				
1852	1970	maggio				oggetti	oggetti per Colophon
1853	1970	maggio	Collettiva	Modulo			
1854	1970	maggio	Collettiva	Modulo			
1855	1970	maggio	Collettiva	Modulo			
1856	1970	maggio	Rambelli, Almilcare			sculture	
1857	1970	maggio	Rambelli, Almilcare			sculture	
1858	1970	maggio	Rambelli, Almilcare			sculture	
1859	1970	maggio	Rambelli, Almilcare			sculture	
1860	1970	maggio	Boetti, Alighiero	Toselli			
1861	1970	maggio	Bozzolini, Silvano	Vismara			
1862	1970	giugno	Paradiso	Toselli			
1863	1970	giugno	Paradiso	Toselli			
1864	1970	giugno	Paradiso	Toselli			
1865	1970	giugno	Lam	Arte Borgogna		vernice	
1866	1970	giugno	Lam	Arte Borgogna		vernice	
1867	1970	giugno	Lam	Arte Borgogna		vernice	
1868	1970	giugno	Tonello	Toselli			Tonello c/o Toselli + Simonetti
1868	1970	giugno	Simonetti				Tonello c/o Toselli + Simonetti
1869	1970	giugno	Simonetti	Modulo			
1870	1970	giugno	Simonetti	Modulo			
1871	1970	giugno	Mariani, Elio			manifesti	
1872	1970	giugno		Diagramma			Intervento c/o Diagramma
1873	1970	giugno		Blu			2a serata futurista
1874	1970	giugno	Collettiva	Santandrea			
1875	1970	giugno	Collettiva	Santandrea			
1876	1970	giugno	Collettiva	Santandrea			
1877	1970	giugno	Pepper, Beverly	Rotonda di Via Besana		mostra	
1878	1970	giugno	Pepper, Beverly	Rotonda di Via Besana		mostra	
1879	1970	giugno	Pepper, Beverly	Rotonda di Via Besana		mostra	
1880	1970	giugno	Keiso	Marconi		vernice	
1881	1970	giugno		Blu			panor. Aeropittura c/o Blu
1882	1970	giugno	Baj, Enrico			ritratti	La famiglia Bai
1883	1970	giugno		Biennale, Venezia			
1884	1970	giugno		Biennale, Venezia			
1885	1970	giugno		Biennale, Venezia			
1886	1970	giugno		Santandrea			c/o Santandrea
1887	1970	giugno	Pepper, Beverly			mostra	
1888	1970	giugno	Paradiso			sculture	
1889	1970	giugno		Modulo			c/o Modulo
1890	1970	giugno	Pardi				scritte di Pardi per pubblicità
1891	1970	luglio	Pomodoro, Arnaldo			studio	

1892	1970	luglio	Testa	Agrifoglio		mostra	
1893	1970	settembre			Vergiate		al Bosco delle capre a Vergiate
1894	1970	settembre			Vergiate		al Bosco delle capre a Vergiate
1895	1970	settembre		Marconi		esterno	esterni studio Marconi
1896	1970	settembre		Marconi		esterno	esterni studio Marconi
1897	1970	settembre	Colombo, Gianni	Marconi			
1898	1970	settembre	Colombo, Gianni	Marconi			
1899	1970	settembre	Coleman	Marconi			
1900	1970	settembre	Coleman	Marconi			
1901	1970	settembre	Coleman	Marconi			
1902	1970	settembre	Matalon, L. Tom			facce	
1903	1970	settembre	Matalon, L. Tom			facce	
1904	1970	settembre	Matalon, L. Tom			quadri	
1905	1970	settembre	Tagliaferro, Aldo			studio	
1906	1970	ottobre	Venet	Bellora			
1907	1970	ottobre	Venet	Bellora			
1908	1970	ottobre	Knoll			vernice	
1909	1970	ottobre	Knoll			vernice	
1910	1970	ottobre	Venet	Bellora		vernice	
1911	1970	ottobre	Venet	Bellora		vernice	
1912	1970	ottobre	Venet	Bellora		vernice	
1913	1970	ottobre	Fontana, Lucio			disegni	disegni Fontana per Agrifoglio
1914	1970	ottobre	Arman – Manzoni	Toselli		opere	Arman e Manzoni di Toselli
1915	1970	ottobre	Hsiao			quadri	
1916	1970	ottobre	Arroyo	Arte Borgogna		vernice	
1917	1970	ottobre	Arroyo	Arte Borgogna		vernice	
1918	1970	ottobre	Arroyo	Arte Borgogna		vernice	
1919	1970	ottobre		Vismara		quadri	quadri Vismara
1920	1970	ottobre					gioielli Montebello
1921	1970	ottobre	Pepper, Beverly			sculture	
1922	1970	ottobre	Chaissac	Pagani		mostra	
1923	1970	ottobre	Tsoclis	Santandrea		vernice	
1924	1970	ottobre	Tsoclis	Santandrea		vernice	
1925	1970	ottobre	Tsoclis	Santandrea		vernice	
1926	1970	ottobre	Tsoclis	Santandrea		vernice	
1927	1970	ottobre	Tiné			sculture	
1928	1970	ottobre	Tiné			sculture	
1929	1970	ottobre	Tiné			sculture	
1930	1970	novembre	Dangelo			ritratti	Dangelo e Bellora
1931	1970	novembre	Hsiao	Marconi			
1932	1970	novembre	Hsiao	Marconi			
1933	1970	novembre	Hsiao	Marconi			
1934	1970	novembre	Hsiao	Santandrea			
1935	1970	novembre	Hsiao	Santandrea			
1936	1970	novembre	Hsiao	Santandrea			
1937	1970	novembre	Lilioni	Schubert			
1938	1970	novembre	Costa	Modulo		vernice	
1939	1970	novembre	Costa	Modulo		vernice	
1940	1970	novembre	Costa	Modulo		vernice	
1941	1970	novembre	Rambelli, Almilcare			ritratti	Rambelli, Almilcare al Torchio
1942	1970	novembre	Rambelli, Almilcare			ritratti	Rambelli, Almilcare al Torchio
1943	1970	novembre	Vaccari – Hains	Blu			
1944	1970	novembre	Sandback	Lambert			
1945	1970	novembre	De Dominicis, Gino	Toselli		allestimento	
1946	1970	novembre	De Dominicis, Gino	Toselli		allestimento	
1947	1970	novembre	De S. Phalle, Niki	Iolas			
1948	1970	novembre	De S. Phalle, Niki	Iolas			
1949	1970	novembre	De S. Phalle, Niki	Iolas			
1950	1970	novembre	Hains, Saffa	Blu			
1951	1970	novembre	Hains, Saffa	Blu			
1952	1970	novembre	Berrocal	Cortina			
1953	1970	novembre	De Dominicis, Gino	Toselli			
1954	1970	novembre	De Dominicis, Gino	Toselli			
1955	1970	novembre	Chagall, Marc	Eunomia		vernice	
1956	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Blu		vernice	
1957	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Blu		vernice	

1958	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Blu		vernice	
1959	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Blu		vernice	
1960	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Blu		vernice	
1961	1970	novembre	Bochner, Mel	Toselli			
1962	1970	novembre	Bochner, Mel	Toselli			
1963	1970	novembre	Bochner, Mel	Toselli			
1964	1970	novembre					per targa Ettore
1965	1970	novembre	Guttuso, Renato	Libreria Einuadi			
1965	1970	novembre	Guttuso, Renato	Libreria Einuadi			come sopra + Arte Africa c/o Levi
1966	1970	novembre	Arte Africa	Levi			come sopra + Arte Africa c/o Levi
1967	1970	novembre	Christo	Lambert			
1968	1970	novembre		Ariete		vernice	grafica
1969	1970	novembre		Ariete		vernice	grafica
1970	1970	novembre	Bochner, Mel	Toselli			Ancora ...
1971	1970	novembre		SICOF			Arte e foto al SICOF
1972	1970	novembre		SICOF			Arte e foto al SICOF
1973	1970	novembre	Cassani			studio	
1974	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Santandrea			
1975	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Santandrea			
1976	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Santandrea			
1977	1970	novembre	Raimond Hains, Saffa	Santandrea			
1978	1970	novembre	Arman	Santandrea			
1979	1970	novembre	Arman	Santandrea			
1980	1970	novembre	Arman	Santandrea			
1981	1970	novembre	Arman	Santandrea			
1982	1970	novembre	Arman	Santandrea			
1983	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1984	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1985	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1986	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1987	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1988	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1989	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1990	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1991	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1992	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1993	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1994	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1995	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1996	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1997	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1998	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
1999	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
2000	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
2001	1970	novembre	Nuovo Realismo			evento	Nuovo Realismo a Milano
2002	1970	novembre	Christo			evento	Il Leonardo di Christo
2003	1970	dicembre					rinfresco alla Finarte
2004	1970	dicembre	Sekine	Modulo			
2005	1970	dicembre	Sekine	Modulo			
2006	1970	dicembre	Hains, Saffa	Blu			
2007	1970	dicembre	Mirò	Arte Borgogna		vernice	
2008	1970	dicembre	Mirò	Arte Borgogna		vernice	
2009	1970	dicembre	Mirò	Arte Borgogna		vernice	
2010	1970	dicembre	Adami	Marconi			Adami c/o Marconi + quadro Tancredi
2010	1970	dicembre	Tancredi			quadro	Adami c/o Marconi + quadro Tancredi
2011	1970	dicembre	Morlotti	Milione		vernice	
2012	1970	dicembre	Morlotti	Milione		vernice	
2013	1970	dicembre	Dei Lanzi	Dei Lanzi		vernice	inaugurazione galleria dei Lanzi
2014	1970	dicembre	Dei Lanzi	Dei Lanzi		vernice	inaugurazione galleria dei Lanzi
2015	1970	dicembre		Vinciana – Levi			c/o Vinciana + c/o Levi
2016	1970	dicembre	Ricci	Agrifoglio			Agrifoglio + Ricci
2017	1970	dicembre	Ricci				Da Ricci per Barozzi
2018	1970	dicembre	Mucchi	Statuto (?)		quadri	quadri Mucchi per Statuto
2019	1970	dicembre		Agrifoglio – Toselli			Agrifoglio + Toselli (muro)
2020	1970	dicembre		Simpliciano		vernice	vernice gall. S. Simpliciano
2021	1970	dicembre	Pianezzola	Santandrea		vernice	
2022	1970	dicembre	Pianezzola	Santandrea		vernice	
2023	1970	dicembre	Savio	Lambert		mostra	
2024	1971	gennaio	Fomez			quadri - oggetti	
2025	1971	gennaio	Fomez			quadri - oggetti	
2026	1971	gennaio	Baj, Enrico	Marconi		quadri	3 quadri Bai per Marconi
2027	1971	gennaio	Brasca – Tadini	Marconi			
2028	1971	gennaio	Semeghini	Statuto (?)		disegni	2 disegni Semeghini per Statuto + Tagliaferro, Aldo
2028	1971	gennaio	Tagliaferro, Aldo				2 disegni Semeghini per Statuto + Tagliaferro, Aldo
2029	1971	gennaio	Viscardi, Damiano				
2030	1971	gennaio	Paolini, Giulio	Ariete			
2031	1971	gennaio	Hamilton	Marconi			
2032	1971	gennaio	Addamiano	Solferino			
2033	1971	gennaio	Addamiano	Solferino			
2034	1971	gennaio	Schenal	L'incontro			
2035	1971	gennaio	Schenal	L'incontro			
2036	1971	gennaio	Pinelli	Vinciana			
2037	1971	gennaio	Pinelli	Vinciana			
2038	1971	gennaio	Mambor	Breton			
2039	1971	gennaio	Mambor	Breton			
2040	1971	gennaio	Rabuzin, Ivan	Milione			
2041	1971	gennaio	Baj, Enrico			quadri	quadro Bai + Turcato
2041	1971	gennaio	Turcato				quadro Bai + Turcato

APPARATO C

Digitalizzazione dell'inventario
dei 35 mm di Enrico Cattaneo
dal n. 1007 ai n. 3211

- 07 - Via Fumetto - 1^{re} Villa Fiorano - Via B. Castelli -
Via Alleanza - Via Castellino de Castella -
Via delle Rotonde - 1^{re} Giuseppi e Amiselli -
1^{re} Stefani
- 08 - 1^{re} Padova - Cusenza - Via Berro -
Parco Lambro - Quartiere Feltre - Nazario
Barra - Via Siccoli - Via La Masa
- 08 - Paesaggio dell'altreto Pavese - Castello
di Montello Pavese
- 10 - Turismo a Isola delle Stresse - Palazzo
Borromeo
- 11 - Turismo e Isola delle Stresse - I giardini
di Palazzo Borromeo
- 2 - Vecchia Milano
- 3 - Castiglione Olona - Rosetta
- Teatro Olona - Commedia Boeing 707
- Mostra alle Gallerie d'Arte PATER
- Inaug. Salone Auto Torino con Pres. Segni
- Casa mia - Moglie Benigni -
- vetrine Fiorista - Casa mia -
- Mostra sculture Rombelli galleria Pater
- Mostra alle gallerie Pater - Conf. stampa
Proclama. Alentorn

- 1021 - C^{so} GARIBALDI - Via Anfiteatro - Via Lepanto
- 1022 - Piazza Scaroni - Idroscalo - Montalto Pavese
- 1023 - X anniversario "Sovini Geronzi" Palazzo Hotel con
Claudio Villy - Bellare - Ferro - De Angelis - De Michelli
Rosetta in casa Lupatini
- 1024 - Moglie Lupatini - Personale Nicola Italiz - Casa mia
- 1025 - Sculture Amilcare Rombelli e moglie - C^{so} GARIBALDI
- 1026 - FERRONI - Baldoni - Benigni - Giannini
- 1027 - FERRONI - C^{so} GARIBALDI - Baldoni - Pres. Milan
- 1028 - Baldoni - FERRONI - Giannini - Pres. Milan
(via Scarampa)
- 1029 - FERRONI - Davide - Borsioni Rato Volta
- 1030 - L'occasione di rubini de obbligo (negativi a Ceriani)
- 1031 - Teatro Fossati - IL GARIBALDI - Naviglio Meris
1^{re} Leonardo da Vinci - (nulla tutto rovinato)
- 1032 - C^{so} GARIBALDI (via Tiroli - via Medunina
1^{re} Lega Lombarda) vecchio canti 1^{re} GALLIROLI -
Via Edolo - 1^{re} 25 Aprile - Una CHIESA MODERNA
in via Ronchi.
- 1033 - C^{so} GARIBALDI (via Lepanto - Borsaroni - Istituto) - Monumenti
ai giardini pubblici
- 1034 - C^{so} GARIBALDI - Via Anfiteatro - J. Sempliciano

- 1035 - C^{so} GARIBALDI - Via Legnano - Ego lo derale
 1036 - Madre Bresciani - C^{so} GARIBALDI - Varese con neve
 contile di esap.
 1037 - Paeseff. con neve ferso le Varese - Anna Rosetta
 1038 - Macrofoto bustine cinese di Martinelli
 1039 - Budda cinese di Martinelli - Rosetta -
 pittore Cennas alla pellaia L'Indiano
 1040 - C^{so} GARIBALDI
 1041 - Via A. Sforza - Via Lazzaretto - Penfenz Bovisa
 1042 - Via Fontenaro - C^{so} GARIBALDI - Via Medeghino -
 - P^{re} Conetto - Naviphi Martesomp
 1043 - C^{so} GARIBALDI
 1044 - C^{so} GARIBALDI
 1045 - C^{so} GARIBALDI
 1046 - C^{so} GARIBALDI - Nav. Martesomp
 1047 - Uccelli imbelserati x Martinelli - Marzo '63
 1048 - Rosetta - Marzo '63
 1049 - Beppe Martinelli - Aprile '63
 1050 - Stabilimento Sordelli - Aprile '63
 1051 - Casa Mia - Rosetta
 1052 - C^{so} GARIBALDI
 1053 - C^{so} GARIBALDI

- 1054 C^{so} GARIBALDI
 1055 Pittore Bresciani - C^{so} GARIBALDI - Circolo -
 - Martesomp
 1056 - C^{so} GARIBALDI - Paeseff. presso le Varese -
 1057 - C^{so} GARIBALDI - Pittore Maffi
 1058 - C^{so} GARIBALDI - Paeseff. Milano
 1059 - C^{so} GARIBALDI
 1060 - Pittore Gioxo De Micheli nel suo studio
 1061 - Lepio Tosi - DANDE - Via Jenner
 1062 - Rosetta
 1063 - Casa
 1064 - Inaugurazione Collethys Ferroni - Inghin - Legnano
 Bandieri Lianuni - Galleria Gruz Penari -
 - vetrine capelli - Bresciani
 1065 C^{so} GARIBALDI
 1066 C^{so} GARIBALDI - S. Imphicari
 1067 (già 199) C^{so} GARIBALDI - Can. Antenap
 1068 (già 186) C^{so} GARIBALDI
 1069 Premierone Circolo Itolup - Giugno '63
 1070 - Pittore Mario Francesconi - Giugno '63
 1071 -
 1072 - C^{so} GARIBALDI (già 221)

- 1073 (pie 211) C^{to} GARIBALDI
 1074 " "
 1075 (pie 209) " "
 1076 (" 205) " "
 1077 (" 222) Teddy Boy - C^{to} GARIBALDI
 1078 (" 201) C^{to} GARIBALDI
 1079 (" 202) " "
 1080 " " - Enzo Serale
 1081 " "
 1082 " "
 1083 " "
 1084 " " - Davide
 1085 " "
 1086 " "
 1087 " " - Enzo Serale
 1088 " "
 1089 (pie 229) " "
 1090 " " - Davide - Milano
 - menti ci prendi further
 1091 C^{to} GARIBALDI
 1092 (pie 230) " " - Piedri Bracciani - Balder
 1093 (pie 203) " "

- 1094 (pie 200) C^{to} GARIBALDI
 1095 (pie 197) " "
 1096 " " Bracciani - Capannone
 F.E.S.S. nel fonte Ghisolfi
 1097 (pie 198) C^{to} GARIBALDI
 1098 (pie 194) " " Periferie con nebbia
 1099 Scispro generale per corso aff. th - Milano - sett. '63
 1100 Museo Storia Naturale - ROSETTA - sett. '63
 1101 Scispro generale per corso aff. th - Milano - sett. '63
 Benedic. line degli emmali per S. Francesco ott. '63
 1102 - Rosetta ott. '63
 1103 - Geredi tino all'arco ott. '63
 1104 - vecchi negativi di Rosetta
 1105 - Sig 2 nella (Sittam) - bambini - colori negativi
 1106 - Geredi tino all'arco - C^{to} GARIBALDI ott. '63
 1107 - C^{to} GARIBALDI ott. '63
 1108 - C^{to} GARIBALDI - allettamento di mezzese ott. '63
 1109 - Fellini - Masine con Gole - pelleri S. Fedele
 - Sultore tangenziale e festa belanda
 - eschitlung - Rosetta - novembre '63
 1110 - macchine unico Sergio - Rosetta - nov. '63
 1111 - manning Sergio - Trasi - nov. '63

- 1112 - allileno - inevitabile colori vecchio
 1113 - " " " " " "
 1114 - " " " " " "
 1115 - " " " " " "
 1116 - " " " " " "
 1117 - Ronella - Pietro Leddi, Di Leone, S. Tosi nella strada
 di Leddi nov. '63

1118 - Matri monio (ebraico) Alpranati - nov. '63

1119 - " " " " " "

1120 - Concerto Poli - Coro Incos " "

1121 - Hinterland milanese - Quarto Oggiaro - Via Piffa degli Armi
 1^a Piccoli Martini - Via Bertelli - Via Nuovo

1122 - Hinterland milanese - Vialba: case nuove le vecchie
 chiesa - vecchie case - bambini per le strade

1123 - Hinterland milanese - Quarto Oggiaro - bambini che
 nuotano nelle case

1124 - Hinterland milanese - Quarto Oggiaro - bambini
 che giocano per le strade

1125 - Hinterland milanese - Quarto Oggiaro - Vialba

1126 - Hinterland milanese - Quarto Oggiaro - Vialba

1127 - " " Vialba - bambini che giocano in piazza

1128 - Immagini murchi scure a Milano

1129 - Immagini murchi scure a Milano

1130 - Caccia a Montello Brese

1131 - " " " " " "

1132 - ROSETTA in case nov. '63

1133 - C^o GARIBOLDI - Nov. martens - Via Pirelli

1134 - Sciofo metellungi Brese (fig 227) *

1135 - " " " " (fig 228)

1136 - Martinelli - Sergio - Leddi - dia. '63

1137 - Stefano Cottoneo (colonepetro) dia '63

1138 - Interni case unie " "

1139 - Ufficio esistenza Lavoratori - Staz. Centrale - dia '63

1140 - Pranzo metal e Amministr. Provinciale agli immigrati - Metal '63

1141 - " " Meneghin e Cecca - Senofra V^{le} Fulvio Testi dia '63

1142 - Scuola metema (Rimovata) giun. '64

1143 - " " " " " "

1144 - " " " " " "

1145 - " " " " " "

1146 - Anna De Michel' alle Gallerie Trossero " "

1147 - Davide che gioca in casa " "

1148 - Plastico per Sergio Tosi " "

1149 - Fiera Simipollia " "

1150 - Asilo infantile - Rapresche esmode sen. lq -

Brina a Milano " "

- 1151 - Ufficio Assistenza Lavoratori - Sordani me temp
C^o GARIBOLDI - Fiera Impalliz germ. '64
1152 - Bambine che escono da scuola * Quarta Gg. per
1153 - " " " " " " " " femm.
1154 - Bambini - Fiera Impalliz - Rosetta germ. '64
1155 - Rosetta * febbr. '64
1156 - " " " "
1157 - " " " "
1158 - " " " "
1159 - " - Bambine che escono da scuola
1160 - E.C.A. - Menze popolare febb. '64
1161 - " " " "
1162 - C^o GARIBOLDI - Addetti marzo 64
1163 - Brina & Milano - more contraccin-
juno le Jaresime marzo 64
1164 - Inaugur. Fantz Spieghiti con
Fantza - Daffles - Romni Ferrini
1165 - Protini Ferroni - Amico Ferroni
- casa di P. Zeddi - Inaugura-
mento GIANNINI galleria TRAVASO
con De Michelis ecc - marzo '64
1166 - Inaugurazione Fiera Campionaria con
Presidente Lepori - Stand U.G.I.M.A. apr. '64

- 1167 - Riproduzione di uccelli x Giannini April 64
1168 - Fiera; stand V.G.I.M.A. " "
1169 - Esperimenti Ferroni - C^o GARIBALDI " "
1170 - " " " " Maggio 64
1171 - Grafico GABER giugno 64
1172 - " " " " "
1173 - Piero Leddi nel mastrodis. Luglio '64
1174 - Ridotto Scala - Bazzolmarino - In esecuzione
Triennale con Tony Fustiny Jones
G. GABER Luglio 64
1175 - G. GABER "
1176 - C^o GARIBALDI - IO - P. Plescon Agosto 64
1177 - Soma elistografica - C^o GARIBALDI " "
1178 - C^o GARIBALDI " "
1179 - Vecchi uccelli di Rosetta - Gianni "
1180 - ^{Centro storico} Pittori Pe D. Plescon - C^o GARIBALDI - Agosto 64
1181 - C^o GARIBALDI " "
1182 - C^o GARIBALDI " "
1183 - C^o GARIBALDI - stabile Pericolante " "
1184 - C^o GARIBALDI " "
1185 - C^o GARIBALDI " "
1186 - C^o GARIBALDI " "

- 1187 - Rossetti - Primo Piano - PROMEGGIA Apr. '64
 1188 - C^o GARIBOLDI - Sul Ponte RAMPOLI Sett. '64
 1189 - Scuola materna di Via Bardino Sett. '64
 1190 - " " " " " "
 1191 - " " " " " "
 1192 - Scuola materna Via Brivio e Via Pissone " "
 1193 - Scuola materna di Via Brivio " "
 1194 - GABER al night ott. '64
 1195 - Fondazione a Palermo Dugnono Letti -
 Dada - Gerardo Corno Benigardi ott. '64
 1196 - Fumaldi su, Elio Vignelli " "
 1197 - Ferroni - Sergio Tosi
 1198 - Rombelli nov. '64
 1199 - Triplex (Solero) - Gater " "
 1200 } Foto servizio "Rameccensis dei juncos angue"
 1203 }
 1204 } " " foto Rameccensis " "
 1206 }
 1207 - Stabilimento Italo Cremona - Gazzada nov. '64
 1208 - C^o GARIBOLDI '64
 1209 - " " '64
 1210 - " " '64
 1211 - Peregrini merini - foto di V. Brusini

- 1212 - Pittore MARTINELLI nel suo studio dic. '64
 1213 - Polka de Luforni - Tenere Ferroni - oggetti del
 Ferroni volare (del meq. 280) gen. '65
 1214 - Sandra Tenconi nel suo studio " "
 1215 } Foto servizio Assistenza
 1216 } offedeliere x Anep mar. '65
 1217 }
 1218 - Servizio INPS x Anep " "
 1219 - Pittore Rappasini - Stampieri Tosi " "
 1220 - arch. Belfiori nel suo studio aprile '65
 1221 - Gralbach etreff. in Milano " "
 1222 - Fiera x evvisi public x Tarony " "
 1223 - Monumento ai caduti a Roggiano maggio '65
 1224 - Stabilimento Soc. Delta - Genoa - benavole giugno '65
 1225 - Presentazione libro Squatiti madre libere lavoro " "
 1226 - Stampieri Tosi - Squatiti giugno '65
 1227 - Stabilimento Aeternum Lumezzane agosto '65
 1228 - Costituzione guerriera S. Cristoforo - Milano " "
 e 12220 degli Uff. ai
 1229 } vecchio servizio alle Triplex
 1230 }
 1231 - Architetture x Di Fidio (vedi arch. 6295) ott. '65
 1232 - Ingegner. monti Maffini - galena Oster dic. '65
 (vedi fine nelli)

- 1233 }
 1234 } Inaugur. mostra Roberto Sanbonet
 1235 } alle fellens Oster
 236 }
 1237 LEDDI - Placem - Trin - Igualiti
 1238 - /ipho Giffelli - o peris lito
 1239 - Papola - De Filippi - Brundisi ecc
 1240 - Kisserlein con De Filippi Papola spoken' della Banca
 1241 - Ritagliatore scultore A. Rambelli
 1242 - Serigrafia a festa Casale di febb. 66
 1243^{bis} - Inaug. mostra di Minolta (per uchi)
 1243 - Inaugur. mostra Colletta Nuova Milano
 1244 -
 e mostra Giffelli alla Burgomini
 e mostra
 1245 - Inaug. collezione alla Nuova Milano - Inaug.
 mostra Giffelli alla Burgomini
 Maffini e Alico alla mostra VIL febb'66
 1246 - Ossola nel suo studio - Arch. Monti P² Greco marzo
 1247 - Mostra Martinelli a "LE ORE"
 1248 - Felio Giannini
 1249 - Daniele Viscardi

- 1250 - Daniele Viscardi e sculture Fred Rambelli Aprile 66
 1251 } L'ossola e sculture Rambelli " "
 1252 } stand Pozzi in Fiera (vesti nelli) " "
 1253 } Servizio Furpa via citrice cranso " "
 1254 } frenare (bedijne nelli 6x6)
 1255 } Pittore Leddi e famiglia " "
 1256 }
 1257 Sculture Rambelli - stand Pozzi (vesti nelli) " "
 1258 " " " " " " maggio 66
 1259 Riprod. originali collage Bay x Tosi giugno 66
 1260 - Maffini nel suo studio - Carl Burgomini " "
 1261 } riprodur. monumenti x J. More luglio 66
 1262 } Burg x Tosi
 1263 } aspirante modello - provinsi agosto 66
 1264 }
 1265 - Manifesta Venezia e studio Tosi con Garotti x H 66
 1266 - Complesso Colombo Leddi ott 66
 1267 - " " - Pittore Teplia fino - studio " "
 1268 - La mia sala di jazz nov 66
 1269 - zuppa etrusche x Pater dic "
 1270 - riprodur. di color dott. Perraro " "
 1271 } Inaugur. fallens Jolas
 1272 } con Jean Tinguely " "

- 1273 - Suprenorio - suoi negativi
1274 -
1275 - Di Fidia - De Ruggi - Togliano - Mostra Lunetti - Fiorentino giu' 67
1276 - Mostra Lunetti - Fiorentino - Mostra Saltini de Pater
1277 - Mostra Lunetti - Fiorentino coll. Rizzato
1278 - Davide e Daniele Visconti
1279 - Bambini e Leddi
1280 - Inaug. Mostra F. Maffini - Tosi Spasich feb' 67
1281 - - - Inaug. Salone Giovani
1282 - Sal. Giosini - Mostra Rambelli - De Micheli - Richter
1283 - Meniphe - D. Plescen marz 67
1284 - Mostra Pardi - Leddi - Meniconi giu' 67
1285 - Mostra sculture Tosi Spasich - Meniconi
1286 - - - -
1287 - - Pardi - Meniconi E - Bonatelli
1288 - MARIANI - MANZONI - MOROSINI
1289 - ZIACATERINA - Zii falegnami - Tosi Spasich
1290 - Mostra D. Plescen - Bozzolini - Suprenorio
1291 -
1292 - Metimario Goltardo ORTELLI lugl 67
1293 - (vedi June 6693)
1294 - - zii falegnami
- 1295 - figlio J. Lore MAGGIORE apr 67
1296 - estrazioni set. 67
1297 - da Fontana
1298 - Chierovalle - premio Bollate - Schifano ott.
1299 - Mostra BARATELLA - Mostra russi Milano nov. 67
1300 - Mostra grafici alle Arflex
1301 - - - -
1302 - Esposito nel suo studio ecc. dic. 67
1303 - galleria BORGOGNA - mostra Lilloni
1304 - (vedi June 6750)
1305 - gallerie di notte
1306 -
1307 - gallerie BORGOGNA
1308 - mostra STANLEY TOMSHINSKY
1309 -
1310 - RAMBELLI nel suo studio giu' 68
1311 - galleria BORGOGNA
1317 - mostra Orfeo TAMBURI
1318 - GIANNINI nel suo studio
1319 - figlio GIANNINI - Spadari
1320 - - - Leddi e Treccani
1321 - CASSINARI alle fell. Carove

- 1322 Mostra Rambelli de Pisani - P. Zeddi - Gen. '66
 1323 - Inaug. Gall. S. Fedele - De Filippi - Spadari Boetelli, Feb. '66
 1324 - Manifesto x De Filippi Spadari Boetelli " "
 1325 - parte come sopra - parte come sotto " "
 1326 } Arte BORGOGNA - mostra DORA " "
 1332 }
 1333 - Sorto Cardin el cado del Giardino " "
 1334 - BRESCIANI - fell. Pisani marz '66
 1335 - Mostra Arrojo " "
 1336 - " " - Premio S. Fedele " "
 1337 - " Fiume da Cortina " "
 1338 } Mostra MARIANI E alle De Nieubourg " "
 1339 }
 1340 - BERARDINONE nel suo studio - Arte Borgogna " "
 1341 - Arte Borgogna collettiva EVA " "
 1342 - quadro TAGLIAFERRO " "
 1343 } Mostra D'Angelo da Marconi " "
 1344 }
 1345 } MANIFESTAZ. di protesta degli artisti " "
 1348 } presso gall. Arte Moderna " "
 1349 } Arte Borgogna - mostra Corpora " "
 1352 }
 1353 - Angioletti - Berti " "
- 1354 - Tagliaferro nel suo studio 2 sesto aprile '68
 1355 } Presentaz. libro SANGREGARIO alla " "
 1358 } fell. BIV " "
 1359 - Inaug. mostra SIRENA da PATER " "
 1360 - " " " " " "
 1361 parte come sopra - parte come sotto " "
 1362 } collettiva " il Ritratto. alla De Nieubourg " "
 1363 }
 1364 } Mostra Guidi - Arte Borgogna " "
 1365 }
 1366 parte come sopra - parte come sotto " "
 1367 } Alighiero Boetti alla De Nieubourg " "
 1368 } " " " " " "
 1369 } " " " " " "
 1370 } Lo studio per ricordo " "
 1371 } Boetti alla De Nieubourg, " "
 1372 } Commune Davide + A. Pomodoro da Marconi " "
 1373 } collettiva mec all'Ajollinaire maggio '68
 1375 }
 1376 } Mostra A. FABBRI all'Arte Borgogna " "
 1382 }
 1383 } Mostra Arduino NARDELLA alla De Nieubourg " "
 1384 }

- 1385 } Manifestaz. protesta pittori 2 maggio '68
 1386 } Palazzo Reale
 1387 Fipio pittore MAGGIORE " "
 1388 } Inaug. mostra scultura a Legnano " "
 1390 } da PIGNANI
 1391 Ritratti Arduino NARDELLA " "
 1392 } Manifestaz. degli artisti alla " "
 1396 } TRIENNALE
 1397 } TRIENNALE occupata giugno '68
 1404 }
 1405 } Mostra Fontana c/o ARTE BORGOGNA " "
 1408 }
 1409 - Studio uno + oggetti FONTANA " "
 1410 } Venezia - Biennale e manifest. " "
 1415 } s'insolentisce " "
 1416 - ritratti amici Bresciani " "
 1417 - Virio BRESCIANI " "
 1418 } LINA ANGIOLETTI " "
 1419 }
 1420 } Sig.^{ra} DIMT al maneggio a Monza luglio
 1421 }
 1422 come sopra + P. PLESCAN " "
- 1423 } matrimonio MAZZUCHELLI luglio '68
 1424 }
 1425 come sopra + SERNAGLIA " "
 1426 ritratti RAMBELLI " "
 1427 ritratti FOMEZ ott. '68
 1428 } mostra "Pluralità viva" 2 " "
 1429 } Martineengo
 1430 UGO CARUSO nel suo studio " "
 1431 } vernissage TONELLO alle " "
 1432 } De Nieubourg.
 1433 } mostra TONELLO " "
 1434 }
 1435 } Presentaz. ATKINSONS x LINTAS ott. '68
 1436 } c/o De Nieubourg.
 1437 } Venice BARAVALLE (Jure Zulli) PATER " "
 1438 FORLANINI - Ritratti TONELLO " "
 1439 } Mostra - Happening a NOVARA " "
 1440 }
 1441 c/o MARCONI e De Nieubourg. " "
 1442 } vernissage retrospettiva Fontana
 1443 } c/o De NIEUBOURG " "
 1444 - Sig.^{ra} DIMT a cavallo (Jure Zulli) " "

1475 } (vedi fine nullo)

1500 Venice BA / c/o MARCONI

- 1501 } vernice GALLINA
 1504 } c/o De Nieubourg. (1502 c/o ORTELLI)
 (1501 - Leddi e Tomiolo) marzo '69
- 1505 MARIANI E. nel suo studio marzo '69
- 1506 Tinguely e Balla di TOSI " "
- 1507 sculpture TINE' " "
- 1508 mostra WENDER + Baj con MARCONI " "
- 1509 } sculpture TINE' aprile '69
- 1510 }
- 1511 } vernice MAN RAY c/o MARCONI " "
- 1513 }
- 1514 } vernice ANSELMO c/o ARTE BORGOGNA " "
- 1516 }
- 1517 } vernice SOTO c/o NAVIGLIO " "
- 1520 }
- 1521 } GALLINA alla De Nieubourg. " "
- 1522 }
- 1523 mostra GANDINI c/o VISMARA " "
- 1524 vernice SOTO (vedi sopra) " "
- 1525 sculpture Baj - Festa - Papani " "
- 1526 } mostra BELLANDI a Legnano " "
- 1527 }

- 1528 Vernice DE Filippi c/o St. S. Andrea ap. 69
- 1529 " " " " " "
- 1530 come sopra + figlio SPADARI " "
- 1531 Teatro Azione a NAVIGLIO " "
- 1532 } mostra MAZZONI a Legnano " "
- 1534 }
- 1535 } vernice FABRO c/o De Nieubourg. " "
- 1538 }
- 1539 sculpture SANGREGORIO a Soto C. " "
- 1540 mostra Lohse c/o VISMARA " "
- 1541 Area condizionata c/o De Nieubourg " "
- 1542 } vernice MARIANI E. c/o S. Andrea maggio " "
- 1543 }
- 1544 } vernice GLAUBER c/o De Nieubourg. " "
- 1545 }
- 1546 CREMONESI nel suo studio " "
- 1547 mostra scultura PAGANI a Legnano " "
- 1548 c/o IOLAS (con Max Ernst) " "
- 1549 } vernice Harold Paris c/o MARCONI " "
- 1550 }
- 1551 interni dello Studio S. ANDREA " "
- 1552 } Teatro Azione a MALO (VI) " "
- 1554 }

- 1555 } casa MENEGUZZO a MALO maggio '69
1561 }
1562 } vernice TINE' c/o CORTINA " "
1563 }
1564 } vernice Richard Serra c/o giugno "
1565 } F. LAMBERT " "
1566 } REMO BIANCO c/o VISMARA " "
1567 }
1568 } DI BELLO c/o DE NIEUBOURG " "
1570 }
1571 } present. libro TINE' c/o CORTINA " "
1572 } mostra ORMESE c/o VISMARA " "
1573 } L. CRIPPA a casa sua " "
1574 }
1575 } servizio DEL PEZZO a cantù " "
1579 }
1580 } servizio sperimentale " "
1582 }
1583 } Carlo a Montalto " "
1584 } oggetti DEL PEZZO c/o MARCONI luglio '69
1585 } oggetti Soto x Tosi " "
1586 } mostra all'aperto a VERGIATE " "
1589 }
1590 } sculture SANGREGORIO luglio '69
1591 } c/o MARCONI agosto "
1592 } prova di lente " "
1593 } sperimentale " "
1594 } sculture Di FIDIO " "
1597 }
1598 } sculture x progetti CASSANI sett. '69
1599 } MICHELE FESTA nel suo studio " "
1600 } MARIANI - BERTINI - ROTELLA " "
1601 } " " " (+ c/o Papsini) "
1602 } " " " "
1603 } quadro MARIANI E + quadri x MARCONI " "
1604 } provini GUERRIERI " "
1606 }
1607 } sculture PARDI (fotosue) " "
1609 }
1610 } vernice MAZZON ott. '69
1612 } gall. civica " "
1613 } OTTO MUEHL gall. Milano " "
1614 } Sentenza 1 c/o DE NIEUBOURG " "
1615 } P. WEICHBERGER c/o gall. BLU. " "
1616 } SANGREGORIO c/o S. Andrea " "
1619 }

1620 Depani-Hains-MARIANI ecc dt '69
 1621 IANCO c/o Papani " "
 1622 CIRILLO c/o Arte Centro " "
 1623 DIAS c/o MARCONI " "
 1624 negozio COLOFON " "
 1625 mostra SANGREGORIO c/o S. Andrea " "
 1626 2 quadri BERTINI " "
 1627 } pubblicità BELLORA " "
 1628 }
 1629 sculpture PARDI (fotosue) " "
 1630 quadri e sculpture x BLU " "
 1631 quadri x gall. LAMBERT " "
 1632 2 Reppiani x gall. VISMARA " "
 1633 quadro MARZOTTO nov. '69
 1634 sculpture SANGREGORIO a Sesto " "
 1635 mostra allievi CAVALIERE a Brera " "
 1636 } ~~ADAMI del Maresca~~ " "
 1637 } ~~vernice PARDI a S. Andrea~~ " "
 1638 } ADAMI c/o Merchi " "
 1639 } vernice ROTELLA c/o S. Andrea " "
 1643 }
 1644 " " " "

1645, vernice VEO SPEZI c/o Angolare nov '69
 1646 }
 1647 mostra FOMEZ c/o Torretta Sesto " "
 1648 sculpture PARIS " "
 1649 L. Tom MATALON nel suo studio " "
 1650 mostra Schawinsky c/o BLU " "
 1651 sculpture PARIS " "
 1652 } mostra TURCATO c/o S. ANDREA " "
 1656 }
 1657 } mostra MONDANI c/o Diagramma " "
 1658 }
 1659 } mostra STEFANONI c/o P. Pollinaire " "
 1662 }
 1663 conferenza IRRITARTE circ. Turati " "
 1664 sculpture PARIS " "
 1665 } vernice PEVERELLI c/o ARTE BORGOGNA dic '69
 1669 }
 1670 sculpture PARDI (foto sue) " "
 1671 } stabilimento NEOBIT " "
 1673 }
 1674 } Di Cesare-MARTINAZZI
 1677 } c/o ARTE BORGOGNA " "

1678 galleria SPAZIO D'ARTE dic '69

1679 pittrice Elisabetta BENVENUTO " "

1680 vernice DEGANI c/o S'ANDREA " "

1681 vernice DEGANI c/o S'ANDREA " "

1683

1684 PIACENTINO c/o TOSELLI " "

1686

1687 mostra grafica UPIGLIO " "

1688 mostra DEGANI c/o S'ANDREA " "

1689 mostra LILLONI c/o Schubert + Romagnoni " "

1690 Lunella ROMAGNONI (vedi sopra) " "

1691 DEL PEZZO c/o MARCONI " "

1693

1694 mostra Yves Klein c/o BLU " "

1695 mostra DEL PEZZO c/o MARCONI " "

1696 ritratti PIACENTINO " "

1697 mostra DEGANI c/o S'ANDREA " "

1698

1699 MARIANI ELIO fevv '70

1701

1702 SPADARI nel suo studio " "

1703 mostra MANZONI c/o BLU " "

1704 vernice Pozzati c/o S'ANDREA fevv '70

1709

1710 ARTE BORGOGNA - vernice IORN " "

1712

1713 MARIANI ELIO " "

1714 quadri MATALON " "

1715 UGO CARUSO nel suo studio " "

1716 PARDI nel suo studio " "

1717 VIVIANI nel suo studio " "

1718 vernice TADINI c/o MARCONI " "

1719 vernice M. HENRY c/o SOLARIA " "

1720 pipitone BAI feb " "

1721 vernice BERTINI c/o S'ANDREA " "

1725

1726 la famiglia di BAI " "

1728

1729 Palmiro POLACCI c/o DIAGRAMMA " "

1730

1731 TADINI ecc. " "

1732 vernice ARP c/o VISMARA " "

1734

1735 sculpture PARADISO " "

736} concerto di DUPONT c/o Toselli febbraio 70
737}

738} provini LUCIANA ADOBATI " "

739} vernice TRIFFEZ c/o ARTE BORGOGNA " "
411}

421} la famiglia di BAI " "
451}

461} vernice STEFANONI c/o S. ANDREA marzo 70
501}

511} vernice PICASSO c/o ARTE BORGOGNA " "
541}

55} nello studio di HSIAO " "

56} vernice GENTILI c/o BRIC & BRAC " "

57} EMANUELA e ROSETTA " "

58} vernice PARDI c/o MARCONI " "

59} chez ARTE BORGOGNA " "

601} mostra PARDI da MARCONI " "
611}

631} LA PIETRA c/o TOSELLI " "

641}

65} mostra VIGO c/o DIAGRANNA " "

66} c/o MARCONI " "

1767} mostra JACQUET c/o LAMBERT marzo 70

1768} TONELLO c/o TOSELLI " "

1769} mostra LA PIETRA da TOSELLI " "

1770} " " " " " "

1771} " " " " + SOTO " "

1772} scuole x CASSANI " "

1773} sculture Di FIDIO " "

17741} PINELLI nel suo studio aprile 70

17751}

17761} vernice U. MARIANI c/o SANT'ANDREA " "

17801}

17811} vernice TRUBBIANI c/o BLU " "

17821}

17831} mostra TRUBBIANI c/o BLU " "

17841}

17851} sculture GILARDI & QUERCETA " "

17951}

17961} vernice FABBRI c/o ARTE BORGOGNA " "

18021}

18031} sculture TINE " "

18041}

1805} nello studio di TINE " "

1806 mostra PENONE c/o TOSELLI aprile '70
 1807 mostra VASARELY c/o MODULO " "
 1808 mostra G. POMODORO c/o BLU " "
 1809 disegno FOMEZ + SIRONI c/o BLU " "
 1810 vernice MULLER c/o MODULO " "
 1813 }
 1814 } quadri HAINS x Bellora maggio '70
 1815 }
 1816 } BAI e Guernica c/o MARCONI " "
 1820 }
 1821 } mostra ALCÓ c/o MARCONI " "
 1828 }
 1829 } vernice Aerofittura c/o BLU " "
 1830 }
 1831 } vernice HAINS c/o BELLORA " "
 1836 }
 1837 } vernice DOVA c/o ARTE BORGOGNA " "
 1840 }
 1841 opposti BERNARDINONE " "
 1842 } cantine VOLPI " "
 1845 }
 1846 } sculture FESTA " "
 1848 }

1849 } SPADARI e BARATELLA maggio '70
 1851 }
 1852 oggetti x COLOPHON " "
 1853 } collettiva c/o MODULO " "
 1855 }
 1856 } sculture RAMBELLI " "
 1859 }
 1860 BoETTI c/o TOSELLI " "
 1861 Bozzolini c/o VISMARA " "
 1862 } PARADISO c/o TOSELLI giugno '70
 1864 }
 1865 } vernice LAM c/o ARTE BORGOGNA " "
 1867 }
 1868 Tonello c/o Toselli + SIMONETTI " "
 1869 } SIMONETTI c/o MODULO " "
 1870 }
 1871 manifesti E. MARIANI " "
 1872 INTERVENTO c/o DIAGRAMMA " "
 1873 2ª SERATA FUTURISTA c/o BLU " "
 1874 } collettiva c/o SANTANDREA " "
 1876 }
 1877 } mostra BEVERLY PEPPER c/o " "
 1879 } Rotonda di Via Besençon

1880 vernice KEISO c/o MARCONI giugno 70
 1881 Janor. AEROPITTURA c/o BLU " "
 1882 la famiglia BAI " "
 1883 BIENNALE a VENEZIA " "
 1885) " "
 1886 c/o SANTANDREA " "
 1887 mostra BEVERLY PEPPER " "
 1888 sculture PARADISO " "
 1889 c/o Modulo " "
 1890 scritte di PARDI e pubblicità " "
 1891 lo studio di D. POMODORO luglio 70
 1892 mostra TESTA c/o AGRIFOGLIO " "
 1893 al BOSCO DELLE CAPRE a VERGATE 11 70
 1894 " " " " " "
 1895, esterni STUDIO MARCONI " "
 1896) " "
 1897, GIANNI COLOMBO c/o MARCONI " "
 1898) " "
 1899, COLEMAN c/o MARCONI " "
 1901) " "
 1902, facce MATALON " "
 1903) " "

1904 quadri MATALON sett 70
 1905 TAGLIAFERRO nel suo studio " "
 1906, VENET c/o Bellora ott. 70
 1907) " "
 1908, inaugura 2. KNOLL " "
 1909) " "
 1910, vernice VENET c/o BELLORA " "
 1911) " "
 1913 disegni Fontana, AGRIFOGLIO " "
 1914 ARMAN e MANZONI di TOSELLI " "
 1915 quadri HSI AO " "
 1916, vernice ARROYO c/o ARTE BORGOGNA " "
 1918) " "
 1919 quadri VISMARA " "
 1920 gioielli MONTE BELLO " "
 1921 sculture Beverly PEPPER " "
 1922 mostra CHAISSAC c/o PAGANI " "
 1923, vernice TSOCLIS c/o SANTANDREA " "
 1926) " "
 1927, sculture Tine' TINE' " "
 1929) " "
 1930 D'ANGELO e BELLORA nov. 70

1931 } HSIAO c/o MARCONI nov. 70
 1933 }
 1934 } HSIAO c/o SANTANDREA " "
 1936 }
 1937 LILLONI c/o SCHUBERT " "
 1938 } veruice COSTA c/o MODULO " "
 1940 }
 1941 } RAMBELLI c/o TORCHIO " "
 1942 }
 1943 VACCARI + HAINS x BLU " "
 1944 SANDBACK c/o LAMBERT " "
 1945 } DE DOMINICIS c/o TOSELLI " "
 1946 }
 1947 } NIKI DE S. PHALLE c/o IOLAS " "
 1949 }
 1950 } HAINS saffa alla BLU " "
 1951 }
 1952 BERROCAL c/o CORTINA " "
 1953 } DE DOMINICIS c/o TOSELLI " "
 1954 }
 1955 veruice CHAGALL c/o EUNOMIA " "
 1956 } veruice HAINS c/o BLU " "
 1960 }

1961 } MEL BOCHNER c/o TOSELLI nov. 70
 1963 }
 1964 x tarpa ETTORE " "
 1965 GUTTUSO c/o LIBR. EINAUDI " "
 1966 come sopra + ARTE AFRICA c/o LEVI " "
 1967 Christo c/o LAMBERT " "
 1968 } inaug. grafica ARIETE " "
 1969 }
 1970 ancora BOCHNER c/o TOSELLI " "
 1971 } Arte e foto al SicoF " "
 1972 }
 1973 CASSANI nel suo studio " "
 1974 } HAINS c/o SANTANDREA " "
 1977 }
 1978 } ARMAN c/o SANTANDREA " "
 1982 }
 1983 } NUOVO REALISMO a MILANO " "
 2001 }
 2002 il Leonardo di Christo " "
 2003 rin fresco alla FINARTE dic. " "
 2004 } SEKINE c/o MODULO " "
 2005 }

2006 HAINS c/o BLU dic '70
 2007 vernice MIRÓ c/o ARTE BORGOGNA "
 2009]
 2010 Adem. c/o MARCONI + quad. TANcredi "
 2011 vernice MORLOTTI c/o MILIONE "
 2012]
 2013 inaug. galleria dei LANZI "
 2014]
 2015 c/o VINCIANA + c/o LEVI "
 2016 AGRIFOGLIO + RICCI "
 2017 ola Ricci x BAROZZI "
 2018 quadri Macchi x STATUTO "
 2019 AGRIFOGLIO + TOSELLI (muro) "
 2020 vernice gall. S. SIMPLICIANO "
 2021 vernice PIANEZZOLA "
 2022] c/o SANTANDREA "
 2023 mostra SAVIO c/o LAMBERT "
 2024 quadri e oggetti di FOMEZ gen '71
 2025]
 2026 3 quadri BAI x MARCONI "
 2027 BRASCA e TADINI c/o MARCONI "
 2028 2 disegni SEMEGHINI x STATUTO + TAGLIAFERRO.

2029 Damiano VISCARDI gen. '71
 2030 PAOLINI c/o Ariete "
 2031 HAMILTON c/o MARCONI "
 2032 ADDAMIANO c/o SOLFERINO "
 2033]
 2034 SCHENAL c/o L'INCONTRO "
 2035]
 2036 PINELLI c/o VINCIANA "
 2037]
 2038 MAMBOR c/o BRETON "
 2039]
 2040 NAN RABUZIN c/o MILIONE "
 2041 quadro BAI + TURCATO "
 2042 quadri VISMARA "
 2043]
 2047] present. libro UPIGLIO c/o MARCONI
 2048 MILO CATTANEO c/o TESSARI febr '71
 2049 SPADARI "
 2050 BERTINI c/o SANTANDREA "
 2051 MUSEO SCIENZA E TECNICA "
 2052 VIVIANI + ALBERTINI "
 2053 NOVELLI c/o MARCONI + FOMEZ c/o DARSENA.

- 2054 Jacobi c/o ARIETE + VIVIANI c/o BELLORA feb. 71
 2055 present. libro BAROZZI c/o EINAUDI + TOSELLI
 2056 DE CHIRICO c/o L'INCONTRO
 2059 PISANI c/o MILANO + FOMEZ + LEDDI
 2061 abbandono MAZZUCHELLI Alfa
 2064 mostra MAM BOR c/o BRETON
 2066 mostra TINE' c/o FIRST CITY BANK
 2067 VASARELY c/o ARTE BORGOGNA
 2070 sculture KUPERMAN
 2072 un '800 di MAGNANI
 2074 sculture Tine' TINE'
 2075 + Valsecchi Grai
 2077 vernice BONOMI c/o S. FEDELE
 2080 DOROTHEA TANNING c/o IOLAS
 2083 c/o GONFERRARI + PACHECO

- 2085, 2086) DOTTORI c/o BORGONUOVO feb. 71
 2087 ORTELLI c/o VINCIANA
 2088 MELONI c/o ROTONDA
 2089 FASCHIARD c/o VISMARA
 2090 ancora MAZZUCHELLI
 2091 VIVIANI nel suo studio
 2092 BERTINI c/o SANT'ANDREA
 2093 BERTINI ecc + LEDDI
 2094 BERARDINONE c/o TOSELLI
 2097 CAGNONE + PAN. AGNETTI BLU
 2099 KLAUS RINKE c/o TOSELLI marz.
 2100 negozio antiquario BENSI
 2101 grafica all'INCONTRO
 2102 DIAS c/o MARCONI
 2103 CONTENOTTE c/o APOLLINAIRE
 2104
 2105 antiquario SUBERT
 2106 antiquario MAGHENZANI
 2107 vernice ERTÉ c/o F.M. RICCI
 2112)

- 2113 PINELLI nel suo studio marzo 71
 2114 restauri in Duomo aprile
 2115 vernice FABRO c/o ARTE BORGOGNA
 2116
 2117 LOUIS CANE c/o LAMBERT
 2118 mostra ROMAGNONI c/o LANZI
 2119 SPAGNUOLO c/o MARCONI
 2120 HAROLD STEVENSON c/o BLU
 2121 MARZULLI c/o SOLFERINO
 2122
 2123 ALDO BERGOLLI c/o MILIONE
 2124
 2125 collettiva N. GAGNONE c/o Modulo
 2126 MATTIACCI c/o TOSELLI
 2127 Esposito c/o Schubert
 2128 MONETA c/o Agrifoglio
 2129 provincia amici GORBANI
 2130 E. MARIANI c/o SANTANDREA
 2131 opere BERARDINONE
 2132
 2133
 2134 Ezio GRIBAUDO c/o BLU
 2135 esterni ROTONDA BESANA

- 2136 MARTIAL RAYSSE c/o Iolas aprile 71
 2137
 2138 L'immagine d'Hiva c/o ROTONDA
 2139 Giovanni da Milano c/o BRERA
 2140
 2141 vernice CALDER c/o MARCONI maggio 71
 2142 CAZZANIGA c/o MILIONE
 2143 CASSINARI c/o INCONTRO
 2144
 2145
 2146
 2147 LUCA PATELLA c/o APOLLINAIRE
 2148 VESPIGNANI c/o LANZI
 2149 STEFANONI c/o SANTANDREA
 2150 Pozzi c/o ARIETE
 2151
 2152 PEVERELLI c/o GASTALDELLI
 2153
 2154 COLEMAN nel suo studio
 2155
 2156 Anders TINSBO c/o Agrifoglio
 2157
 2158 vernice BEN c/o SANTANDREA
 2159
 2160
 2161
 2162 presentaz monografia MANZU
 2163 c/o CIRCOLO DE AMICI'S
 2164

- 2165 TONELLO c/o TOSELLI mapp. 71
 2166, mostra RAYNAUD c/o FRANZ P. alust. 71
 2168 }
 2169 mostra BEN c/o SANTANDREA " "
 2170 vernice LIBARDO c/o INCONTRO " "
 2171, Jans vernice CALDER c/o MARCONI " "
 2173 }
 2174, mostra TAGLIAFERRO c/o C. STEIN " "
 2178 }
 2179, stabilimento FIDENZA VETRARIA " "
 2196 }
 2197, i mitosi " "
 2199 }
 2200, FABRO c/o NOTIZIE pign. 71
 2201 }
 2202 sculture A. POMODORO c/o MARCONI " "
 2203, PING PONG alla BLU " "
 2207 }
 2208 TABACCAIO " "
 2209 PRESTA c/o ARTE CENTRO + UOMO e ARTE " "
 2210, COSTA e ONGARRO c/o MODULO " "
 2213 }

segue in archivio 3.

LEICA

- 2214, rezuice MINERVINO-SPOLETO p. 71
2218, mostra PIACENTINO / TOSELLI " "
2222, DEcultura alla BLU " "
2223, SPOLTO " "
2225, SPOLTO " "
2226, mostra ALBERS / VISMARA " "
2228, scultura PARDI / EINAUDI " "
2229, azioni ZWI " "
2235, POMODORO + REUTERSWARD / MARCONI " "
2239, ritratti A. CAGNONE / 1913 " "
2241, mostra SOL LEWITT / TOSELLI " "
2242, 4 VERGATE " "
2250, azioni ZWI " "
2251, casa GORBANI " "
2254,

2255 oggetti W. WILEY (Junczulli) sett. 71
 2256 oggetti GIANNI COLOMBO " "
 2257 sculpture TINE " "
 2259 sculpture RAMBELLI " "
 2260 BERTINI c/o BELLORA ott. 71
 2261 BAI di CAREMOLI " "
 2264 ritratti MATAZON " "
 2265 DE CHIRICO c/o SCHUBERT " "
 2269 DE CHIRICO c/o IOLAS " "
 2270 SPADARI " "
 2271 TADINI " "
 2272 inaug. studio Foschi " "
 2273 interni MODULO " "
 2274 vernice MAGNELLI c/o VISMARA " "
 2277 TAMBURI c/o INCONTRO " "
 2279

2280 MELOTTI c/o ARIETE nov. 71
 2281 M. HENRY c/o BORGONUOVO " "
 2282 2^o LUCIANO " "
 2283 inaug. studio BAROZZI " "
 2284 vernice G. FIORONI c/o BAROZZI " "
 2285 presentaz. monogr. BERTINI tram " "
 2288 NADIA LEGER c/o PIETRA " "
 2291 William WILEY " "
 2292 cine/wax BERTESCA " "
 2293 WILMA BOSSETTI " "
 2294 poeti visivi c/o BELLORA " "
 2295 mostra MARCHEGGIANI c/o BERTESCA " "
 2296 abbandono MAZZUCHELLI " "
 2297 TORINO
 2298 MATTIACCI c/o TOSELLI "

- 2312 vernice PAGI c/o PATER dic '71
 2313 TINE' c/o SAMU-CASTELLI
 2314 BAI specchi multipli c/o MARCONI
 2315 DE ROMANS c/o JOLAS
 2316 vernice grafica SOLDANO
 2318 BERTI c/o CENTRO TOOL
 2319
 2320 scenografie SANTOMASO c/o BLU
 2321 COSTA c/o BERTESCA
 2322 FERRARI c/o BERTESCA
 2323 TINE' c/o SAMU-CASTELLI
 2324
 2325 oggetto BERTI
 2326 vernice BIASI alla BLU
 2330
 2331 vernice TURCATO c/o SANTANDREA
 2335
 2336 film BERARDINONE c/o MILANO genn '72
 2337 GILLES AILLAUD c/o LANZI
 2340
 2341 collez. DENZA c/o BELLORRA
 2343

- 2344 3 di Berlino c/o VINCIANA genn '72
 2345 ancora AILLAUD c/o LANZI
 2346 BOLTANSKY c/o SANTANDREA
 2348
 2349 REBEYROLLE c/o MARCONI
 2350
 2351 METAMORFOSI DELL'OGGETTO
 2355 PALAZZO REALE-MILANO
 2356 vernice MINERVINO c/o DIARCON
 2361
 2362 Aspetti Arte FRANCESE - S. CARIATI DI
 2363 N. VIGO c/o ARDIN
 2364
 2365 Mito della MACCHINA c/o BLU
 2366
 2367 Tagli FERRO nel suo studio
 2368 BERTINI c/o SCETTINI
 2369 LATTANZI c/o UPIGLIO
 2370 sculture ELENA LUMETTI
 2372
 2373 scenografie fesis vista SANTANDREA
 2374 SCHLOSSER - U. MARIANI - KLASSEN feb '72
 2378 c/o SOLDANO
 2379 MINERVINO c/o DIARCON (colore)

2380 quadri x IMERI febbr. '72
 2381 } cocktail alla SANDVIK " "
 2383 }
 2384 } mostra TAGLIAFERRO c/o NAVIGLIO " "
 2386 }
 2387 scultura ICARO x BERTESCA " "
 2388 panoramiche mostra BIASI c/o BLU - -
 2389 } poesia visiva internaz c/o BELLORA " "
 2392 }
 2393 } vernice Gino Viviani c/o PATER " "
 2394 }
 2395 } vernice NESPOLO c/o BLU " "
 2396 }
 2397 CREMONESI E BARRIAS c/o STEDELE " "
 2398 } CARMÍ c/o SANTANDREA " "
 2400 }
 2401 } TINE' nel suo studio " "
 2402 }
 2403 } 4 scultori c/o SALA CARIATIDI " "
 2404 }
 2405 monte di Pinelli di BAI " "
 2406 } inauguraz. galleria PACE marzo '72
 2408 }
 2409 } KEISO e VERONESI c/o MARCONI " "
 2411 }

2412 } panoramiche NESPOLO c/o BLU marzo '72
 2413 }
 2414 } café FONGI c/o ARTE BORGOENA " "
 2419 }
 2420 Leo LIONNI c/o MILIONE " "
 2421 IL TORCOLIERE c/o INCONTRO " "
 2422 BAI e NESPOLO " "
 2423 BAI col quadro del PINELLI " "
 2424 ORTOLEVA c/o MILANO " "
 2425 }
 2428 } DEL PEZZO c/o MARCONI " "
 2429 }
 2430 } DE VREE c/o BELLORA " "
 2431 }
 2432 } CORPORA c/o SCHUBERT " "
 2433 ZWI c/o BERTESCA " "
 2434 }
 2435 } esterni gall. NAVIGLIO " "
 2436 favimento ALVIANI c/o NAVIGLIO " "
 2437 mostra AGNETTI c/o LAMBERT " "
 2438 } mostra INNOCENTE c/o BERTESCA " "
 2439 }
 2440 TRUBBIANI c/o VINCIANA " "
 2441 CHADWICH c/o BLU " "

2442 } RAMBELLI c/o AMPOLARE marzo '72
 2443 }
 2444 Il Pinelli di BAI
 2445 sculpture TIME
 2446 inaug. gall. VISMARA aprile '72
 2449 }
 2450 } Lo studio di SIMETI
 2452 }
 2453 } FONTANA a PALAZZO REALE
 2455 }
 2456 } omaggio a Picasso c/o INCONTRÒ
 2458 }
 2459 } Miccini c/o SANTANDREA
 2461 }
 2462 STACCIOLI c/o TONINELLI
 2463 RAYNAUD c/o ANNUNCIATA
 2464 } MINERVINO a MONTECATINI
 2466 }
 2467 vernice WITOLD c/o SIMPLICIANO maggio '72
 2468 TOBAS e NAGASAWA x BERTESCA
 2469 } allestimento del PINELLI di BAI
 2470 }
 2471 ALBERTINI c/o VINCIANA

2472 MAZZUCHELLI c/o DIAGRAMMA luglio '72
 2473 }
 2474 } ROSSELLO c/o NAVIGLIO
 2475 } medaglie di ALICÓ
 2476 }
 2477 } vernice ISGRÓ c/o BELLORA
 2478 }
 2479 }
 2480 } vernice LOHSE c/o VISMARA
 2483 }
 2484 PARDI c/o MARCONI
 2485 GALLERITA c/o NAVIGLIO
 2486 } mostra COSTA c/o BERTESCA
 2489 }
 2490 MAX BILL c/o LORENZELLI giugno '72
 2491 ~~MINERVINO~~ c/o ^{SARENCO} BELLORA
 2492 LAKS c/o CAVOUR
 2493 MONTALTO
 2494 A. CASCELLA c/o NAVIGLIO
 2495 } festival a MONTALTO
 2498 }
 2499 } mostra FOLON - Castelloforzese
 2501 }

2502 } BIENNALE VENEZIA giugno '72
 2524 }
 2525 IDENTI DEL DRAHO / UOMO d'ARTE " "
 2526 FAINI / DIARCON " "
 2527 LINNOVARA / Schubert " "
 2528 REALISMO TEDESCO con AUTOBUS " "
 2529 } DOCUMENTA KASSEL " "
 2537 }
 2538 prova dell 300 SUN luglio '72
 2539 } gara caccia a MONTALTO " "
 2542 }
 2543 } torneo calcio a MONTALTO " "
 2545 }
 2546 } madonna cacciatori, MONTALTO " "
 2547 }
 2548 } sculture STACCIOLI a VOLTERRA " "
 2557 }
 2558 studio CARIONI —
 2559 } mostra CESAR al NAVIGLIO —
 2560 }
 2561 gara di corsa a MONTALTO agosto '72
 2562 } riproduzione x VISMARA " "
 2563 } COLLODI " "
 2564 }
 2565 } WILMA BOSSETTI " "
 2567 }

2568 } festa a MONTALTO settembre '72
 2570 }
 2571 } a VOLTERRA —
 2572 } giustezza Julmann d'Arte —
 2573 } altergo ITALIA-MONTALTO settembre '72
 2574 } DUOMO in futura " "
 2575 } vernice STEFANONI / BELLORA ottobre '72
 2578 }
 2579 } macro safari a MONTALTO —
 2592 }
 2593 } a MONTALTO —
 2594 } sculture TRAFELI —
 2614 }
 2615 } vernice TRONCONI / UPIGLIO ottobre '72
 2617 }
 2618 } pres. lib. ^{PARILLI} ~~PARILLI~~ / MARCONI —
 2619 } studio NELIA MASSAROTTI ottobre '72
 2621 }
 2622 } ciclismo a MONTALTO " "
 2623 } LUNA " "
 2624 } DEL PEZZO / SOLDANO " "
 2625 } MERCE CUNNINGHAM al LIRICO " "
 2626 }
 2627 } STEFANONI / BELLORA —

2628 riprod. x VISMARA ott. 72
 2629 } NAGASAWA c/o Arte BORGOGNA " "
 2630 }
 2631 } MARATONA a MONTALTO " "
 2636 }
 2637 } ~~sculpture TRAFELI~~
 2639 } TEATRO A MONTALTO " "
 2640 }
 2641 } sculpture TRAFELI " "
 2642 } i surrealisti nel '34 (facco) " "
 2643 }
 2644 } rami e foglie " "
 2645 } prova sfaccettatrici con zoom " "
 2646 } vernice MISSON c/o BELLORA " "
 2647 }
 2648 } BERTINI a PARIGI nov. 72
 2656 }
 2657 } grafica all'INCONTRO " "
 2658 }
 2659 } mostra GANDINI c/o CADARIO dic. 72
 2660 } vernice flipper XERRA e COSTA c/o BELLORA
 2661 }
 2663 } STACCIOLI con ruota
 2664 }

2665 vernice DI MURO c/o PATER gen. 73
 2666 } HAMILTON c/o MARCONI " "
 2668 }
 2669 } FILLON c/o BERTESSA " "
 2670 }
 2671 } MONTALTO festa " "
 2675 }
 2676 } vernice CONSOLI c/o PATER " "
 2678 }
 2679 } tessere x ROSETTA " "
 2680 } Colombo-Morellet ecc c/o MARCONI " "
 2681 }
 2682 } Spoerri c/o BERTESSA " "
 2683 } 3 opere di BAI " "
 2684 } progetti x TRIENNALE SIMETI " "
 2685 } festa a MONTALTO " "
 2688 }
 2689 } i MARIANI x DEL SIGNORE feb. "
 2690 } progetti SIMETI " "
 2691 } vernice STACCIOLI c/o BELLORA " "
 2693 }
 2694 } scultura SOMAINI a BERGAMO " "
 2706 }
 2707 } sculpture TRAFELI a VOLTERRA " "
 2710 }
 2711 } porta all'arco a VOLTERRA " "
 2712 }

2713 Casa del MANZONI x Arte Roma aprile '73
 2714 Moto CLUB MILANO x Bolaffi " "
 2715 Sophie Taeuber ARP c/o VISMARA " "
 2717 monete x Bolaffi Arte " "
 2718 mercato monete via Spadari " "
 2719 posate x Bolaffi Arte maggio '73
 2722 ruota STACCIOLI c/o SANTANDREA
 2728 sculpture GIANNOTTI c/o Gusstalla maggio '73
 2739 tappeti americani c/o SANTANDREA
 2741 collettiva " " " "
 2742 " " " " " "
 2743 VERA c/o Milione " "
 2744 DE FILIPPI c/o Arte BORGOGNA " "
 2746 NEVELSON c/o MARCONI " "
 2750 sculpture TIME " "
 2751 f. p. BELLINZONI a 200i " "
 2753 " " " " " "
 2754 " " " " " "
 2755 " " " " " "

2756 sculpture CASSANI a Legnano giugno '73
 2757 mostra sculpture PARMA " "
 2773 restauratori d'arte a Milano " "
 2774 mostra PLESSI a PARIGI " "
 2779 Emmauela " "
 2780 Hsiao c/o MARCONI " "
 2781 teatro MONTALTO (GELINDO) " "
 2782 scale BERARDINONE sett. '73
 2783 mostra BERMAN c/o Schwarz " "
 2784 festa MONTALTO " "
 2785 matrimonio RINA " "
 2786 festival dell'UNITA' " "
 2790 festa a MONTALTO " "
 2791 " " " " " "
 2794 " " " " " "
 2795 " " " " " "
 2802 " " " " " "
 2803 " " " " " "
 2805 " " " " " "
 2806 sculpture RAMOUS " "
 2807 " " " " " "

2808 } sculpture Tinè ott. '73
 2809 }
 2810 BERARDINONE c/o MILANO ott. '73
 2811 } asta FINARTE - -
 2813 }
 2814 } vernice Scufhor c/o VISMARA - -
 2815 }
 2816 } inauguraz. TRIENNALE - -
 2818 }
 2819 vernice Titus CARMEL c/o Schwarz nov. '73
 2820 }
 2822 } gioiello x CIRILLO - -
 2823 } sculpture BALDERI - -
 2824 } Azione MAZZUCHELLI in Triennale - -
 2831 }
 2832 marchio CRISTO x MILO CATTAUEO gen. '74
 2833 }
 2941 } VOLTERRA '73 - -
 2942 } mostra di SERNAGLIA e Scirpa - -
 2943 }
 2944 D. BERTI c/o Uomo e Arte - -
 2945 sculpture STACCIOLI c/o PERMANENTE feb. '74
 2946 }
 2948 } STEFANONI c/o BELLORA - -
 2949 }
 2952 } GIANNI BERTINI mar.

2953 } vernice Dewasne c/o VISMARA apr. '74
 2955 }
 2956 } vernice PIGNOTTI c/o BELLORA - -
 2957 }
 2958 } sculpture RAMOUS-P² Duomo magg. '74
 2961 }
 2962 } sculpture STACCIOLI-Torino - -
 2966 }
 2967 E. MARIANI c/o Schwarz - -
 2968 } foto x MARANIELLO - -
 2969 }
 2970 } sculpture TRAFELI a TORINO - -
 2976 }
 2977 } battesimo figlie RINA - -
 2978 }
 2979 } vernice ARAKAWA c/o Uomo e Arte - -
 2983 }
 2984 riproduz. per ETTORE fig. - -
 2985 }
 2990 } BASILEA - -
 2991 }
 3010 } cose Meneguzzi a MALO - -
 3011 } mostra a Montalto - -
 3012 mostra MARCHEGGIANI a Verona - -

3013} sculpture FESTA giugno '74
 3017} TADINI c/o MARCONI
 3018 DIBOIS c/o UPIGLIO
 3020} DEL PEZZO c/o ROTONDA luglio '74
 3021} present2. libro BODY ART
 3022} sculpture a PALLANZA
 3031} sculpture STACCIOLI a PALLANZA
 3032} messa a MONTALTO agosto '74
 3039} fiori di MATAZON
 3040} sculpture SQUATRITI
 3041} sculpture STACCIOLI a Suzzara ott. '74
 3042} Marston a MONTALTO
 3043} Mem. Staccoli c/o Einsudi
 3044} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3047} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3048} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3052} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3053} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3056} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3057} vernice Di Bois c/o UPIGLIO
 3062} vernice Di Bois c/o UPIGLIO

3063} Andy Warhol a Milano ott. '74
 3069} MARCHEGGIANI c/o BELLORA
 3070} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA nov. '74
 3071} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3072} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3073} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3074} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3075} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3076} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3077} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3078} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3079} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3080} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3081} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3082} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3083} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3084} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3085} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3086} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3087} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3088} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3089} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3090} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3091} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3092} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3093} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3094} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3095} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3096} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3097} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3098} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3099} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3100} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3101} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3102} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3103} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3104} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3105} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3106} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3107} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3108} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3109} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3110} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3111} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3112} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3113} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3114} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3115} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3116} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3117} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3118} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3119} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3120} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3121} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA
 3122} vernice ~~GIUSTI~~ c/o VISMARA

3122 Mostra GIULIANO MAURI a BERGAMO ^{febb. '75}
 3123 c/o MARCONI —
 3124 VENEZIA - Biennale —
 3125 c/o PIERO LEDDI —
 3126 GIULIANO MAURI a LODI ^{febb. '75}
 3131 LATTANZI con UPIGLIO ^{marzo}
 3132 sculture STACCIOLI a LODI ^{aprile}
 3137 mostra TRAFELI a INTRA —
 3138 STACCIOLI c/o BELLORA —
 3143 " " " " —
 3144 sculture RAMBELLI —
 3145 STACCIOLI c/o BOCCI —
 3146 ALIK CAVALIERE a PARMA —
 3165 Jufo CRISPOLTI —
 3166 sculture FESTA —
 3170 mostra BORGHESI a Santo S. G. —
 3173

3174 RUDO c/o VALSECCHI ^{aprile '75}
 3175 sculture SANGREGORIO a CERRO —
 3178 vernice MAGNELLI c/o VISMARA —
 3179 sculture FAUSTA SQUATRITI —
 3184 sculture TINE —
 3185 PIGNOLINO ^{luglio}
 3187 a PINEROLO —
 3189 sculture di SPAGGIARI c/o Emofoniciip —
 3192 sculture CIRILLO in mostra —
 3197 sculture STACCIOLI c/o Bocchi —
 3198 Multivideo c/o BESANA —
 3200 Mostra Resistenza a LODI —
 3207 Festa de ALIK CAVALIERE ^{febb. '75}
 3208 ufo te Pignolino Montebello —
 3209
 3210
 3211